

UNIVERSITÀ DI MACERATA

ANNALI

DELLA
FACOLTÀ DI SCIENZE DELLA FORMAZIONE

I. 2.

(2004)

ESTRATTO



MACERATA

SOMMARIO

Presentazione
Prefazione

IX
XIII

PARTE I

Formazione scuola e didattica

BARBARA POJAGHI, <i>Indagine sui laureati del corso di laurea di Scienze della formazione primaria</i>	5
MARIA LETIZIA CAPPARUCCI, <i>La formazione sul campo. Il tirocinio come luogo di riflessione su esperienze reali</i>	19
PIERO CRISPIANI, SILVIA CARDUCCI, <i>La spiegazione e la narrazione nella didattica</i>	47
PIERO CRISPIANI, CATIA GIACONI, <i>Il training delle autoistruzioni verbali nelle difficoltà di apprendimento</i>	73
PIERO CRISPIANI, SARA PELLEGRINI, <i>E. Morin e l'educazione complessa</i>	97
STEFANO D'AMICO, <i>Le competenze del docente di arte e immagine nella scuola dell'infanzia e primaria. Introduzione ai corsi di Tecniche della rappresentazione di Scienze della Formazione Primaria</i>	117
RENATO PIGLIACAMPO, <i>La lingua dei segni italiana: realtà e prospettive</i>	137
PAOLA NICOLINI, CHIARA MORONI, <i>Il laboratorio di osservazione del bambino nel contesto scolastico: un'esperienza di formazione a distanza</i>	165
SERENA SANI, <i>La formazione dei genitori ai loro compiti educativi: l'esperienza dell'Associazione Italiana Genitori (A.GE.)</i>	201
CHIARA SIRIGNANO, <i>Famiglia e servizi alla famiglia: il contributo della pedagogia sociale</i>	255
CHIARA SIRIGNANO, <i>Ricerca educativa e trasformazioni familiari: le famiglie ricostituite dopo la separazione o il divorzio</i>	285

Storia

ROBERTO SANI, <i>Spiritualità e ideali di vita religiosa femminile in Francia e in Italia tra Rivoluzione e Restaurazione</i>	337
---	-----

LUCA PIERDOMINICI

LA RHÉTORIQUE DE L'ORALITÉ DANS *I REALI* DI FRANCIA D'ANDREA DA BARBERINO

ANDREA de' Mang(i)abotti da Barberino in Valdelsa (1370?-1431/33) est l'un des écrivains les plus populaires de la littérature italienne. Son œuvre romanesque, par le succès dont elle a bénéficié au cours des siècles – un succès d'autant plus étonnant que nous avons de prime abord du mal à nous l'expliquer –, semble révéler certains enjeux d'une narration saisie pour ainsi dire «à l'état pur», dénuée de tout souci esthétique.

Nous proposerons ici une lecture de *I Reali di Francia*,¹ qui est son roman le plus connu. Peut-être, la fréquentation directe du texte nous permettra-t-elle de définir le fonctionnement d'une esthétique narrative autre, parfois éloignée de notre goût. Cette lecture vise à mesurer le poids de l'oralité dans un texte écrit se présentant sous forme de roman; elle tient compte de la nature de ses avant-textes, voire de ses sources (qui sont des chansons de geste) et de la spécificité de la réception à laquelle il est soumis auprès d'un public populaire, friand d'histoires dignes d'être racontées.

Laissant de côté l'adaptation du roman à partir des sources, nous nous bornerons à une série de remarques et de relevés dans le texte destinés à montrer comment la technique narrative d'Andrea joue à différents niveaux avec la voix, si bien qu'elle ressortit – peut-on dire – à une véritable «rhétorique de l'oralité».

L'ouvrage intitulé *I Reali di Francia* est l'un des six romans qui, d'après Luigi Cavalli,² Daniela Delcorno Branca³ ou Gloria Al-

1. Nous avons utilisé l'édition suivante: A. DA BARBERINO, *I Reali di Francia*, introduzione di A. Roncaglia, note di F. Beggato, Milano, Gherardo Casini Editore, 1967; Casa del libro dei Fratelli Melita, 1987. Toutes les citations présentes dans l'article sont extraites de cette édition.

2. Cf. son introduction à A. DA BARBERINO, *L'Aspramonte*, Napoli, Casa Editrice Fulvio Rossi, 1972, pp.13-25 (*Classici della cultura italiana*, Sez. Letteraria dir. da Bruno Maier).

3. «Lungo tutto il Trecento e il Quattrocento, il successo della letteratura carolingia è attestato da numerosissimi romanzi in prosa e in rima. Quasi tutte le principali vicende si trovarono a passare per le mani di quell'instancabile rielaboratore e coordinatore

laire⁴ – et à la suite de Pio Rajna⁵ – peuvent être attribués avec certitude à Andrea da Barberino, les autres étant: 2) *Il Guer(r)in Meschino*, l'autre best-seller de l'auteur, 3) *L'Aspramonte*, 4) *Le Storie Narbonesi*, 5) *l'Ugone d'Alvernia* et 6) *Ajolfo del Barbicone*.⁶ Cet ouvrage se présente comme une suite de six livres, presque six romans indépendants, dont les trois premiers, incluant le *Fioravante* (l. II), ont été rapprochés par Pio Rajna d'un roman toscan de la moitié du XIV^e siècle intitulé également *Il Fioravante*.⁷ En effet, le rapprochement avec la chanson française de *Floovent* ne suffit pas – nous dit Delcorno Branca⁸ – pour rendre compte de nombreuses divergences, si bien que l'on est en droit de supposer l'existence d'un texte franco-vénète intermédiaire (Rajna).⁹ Le livre suivant de *I Reali* (l. IV) reprend l'histoire de Buovo d'Antona: selon Rajna on peut voir ses antécédents dans la chanson *Beuve d'Han(s)ton* franco-vénète présente dans le ms. Marciano Gall. XIII (*Geste Francor*), dans un *Buovo* vénète et dans un poème toscan, souvent imprimé à partir de 1480.¹⁰ Le cinquième livre traite des

autres descendants de Constantin; dans le sixième et dernier, intitulé *Mainetto* (*Mainet*), il est retracé une partie de l'histoire de Charlemagne.

Avec *Guerrin Meschino*,¹¹ *I Reali di Francia* ont également connu un grand succès, si l'on considère la riche tradition imprimée qui nous est parvenue.¹² Ce succès auprès d'un public populaire au sens large du terme pose le problème de sa réception première pour une époque où la chanson, la déclamation dans les places, lors des foires et la littérature *canterina* en vers («in ottava rima») étaient monnaie courante.¹³ La question parallèle de la *littérisation* du genre, prouvée par le fait même qu'avec Andrea nous avons affaire à des compilations et à des mises en écrit cycliques des histoires où la matière est fixée, ne doit pas occulter l'importance que revêt alors la dimension orale des performances, toujours actuelle et présente à l'esprit des destinataires des œuvres.

Certes Andrea da Barberino veut faire œuvre d'écrivain, mais puisqu'il connaît bien l'horizon d'attente de son public et qu'il pui-

appassionato che fu Andrea da Barberino (...). Rispetto a questa fase di rielaborazione ciclica organizzata (che presuppone una notevole circolazione di materiale, tale da generare discrepanze narrative che esigono un'opera di sistemazione), converrà perciò distinguere una fase precedente, di redazioni 'autonome' dei vari filoni della materia carolingia. Si tratta per la maggior parte di testi trecenteschi, veneti o toscani: in alcuni sono da riconoscere gli antecedenti diretti di Andrea da Barberino...». Cf. D. DELCORNIO BRANCA, *Il Romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Sansoni, 1974, p. 17.

4. On peut consulter le livre de G. ALLAIRE, *Andrea da Barberino and the Language of Chivalry*, University Press of Florida, 1997, où elle lui attribue aussi le *Rambaldo* et *La Prima Spagna*.

5. Cf. P. RAJNA, *Ricerche sulle fonti dei Reali di Francia*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1872.

6. Certains romans, tels *L'Aspramonte* et les *Narbonesi*, présentent comme avant-textes les chansons de geste portant le même titre: *Chanson d'Aspremont*, dans la rédaction du ms. v4 de la bibliothèque Marciana, antécédent de toutes les versions italiennes, et *Les Narbonnais*, (Cf. DELCORNIO BRANCA, *op. cit.*, p. 14), tandis que *Ugone d'Alvernia* est, par endroits, une traduction de la chanson «franco-venète» *Huon d'Auvergne* (Cf. A. VITALE-BROVARONE, *De la chanson de «Huon d'Auvergne» à la «Storia di Ugone d'Avernia» d'Andrea da Barberino*, dans *Charlemagne et l'épopée romane*, actes du 7^e congrès international de la Société Rencesvals, Liège, 28 août-4 septembre 1976; Liège et Paris, 1978, t.2, p. 393-403).

7. Cf. P. RAJNA, *op. cit.*

8. Cf. DELCORNIO BRANCA, *op. cit.*, p. 18.

9. Cité d'après DELCORNIO BRANCA, *ibid.*

10. Cf. DELCORNIO BRANCA, *op. cit.*, p. 19.

11. Ce roman, publié la première fois à Padoue en 1473, a été traduit en français: *La tresjoyeuse plaisante et recreative histoire des faitz, gestes [...] du trespreux [...] chevalier Guérin par avant nommé Mesquin [...]*, traduit de vulgaire italien en langue francoyse par [...] Jehan Decuchermoy (daté entre 1525 et 1547 d'après les dates d'exercice du libraire).

12. Il nous reste du roman des éditions du XVI^e siècle (Venetia, C. Franceschini: 1582; Venetia, per M. Sessa: 1537), du XVII^e s. (Venetia, appresso L. Prodotto: 1665), du XVIII^e s. (Bassano, per G. A. Remondini: 1729; Napoli, Roselli, 1771), du XIX^e (Venezia, tip. di Alvispoli: 1821; Bologna, Romagnoli dall'Acqua: 1872-1900, etc.).

13. On peut songer à ce que nous dit le pré-humaniste Lovato Lovati concernant la manière d'écouter les belles histoires chevaleresques déclamées dans les places: «... celsa in sede theatri Karoleas acies et Gallica gesta boantem cantorem aspicio. Pendet plebecula circum auribus arrectis; illam suos allicit Orpheus. Ausculto tacitus: Francorum dedita linguae carmina barbarico passim deformat hiatu, tramite nulla suo nulli innitentia penso ad libitum volvens. Vulgo tamen illa placebant». Cf. C. FOLIGNO, *Epistole inedite di Lovato de' Lovati e d'altri a lui*, «Studi Medievali», II (1906), p. 49; cité par DELCORNIO BRANCA, *op. cit.*, p. 14-15.

Le goût populaire pour la poésie épique farcie d'aventures amoureuses semble être une constante à toutes les époques: «Questo culto delle Muse è quasi un pio lenimento dell'aspra vita dei pastori, i quali, sia nelle alture dell'Appennino, sia nelle vaste praterie maremmane, appena che hanno assicurato il branco al pascolo, o ristrette le pecore a merigiare l'una col capo sotto il ventre dell'altra, traggono fuori la *Gerusalemme liberata* o l'*Orlando furioso*, l'*Orlando innamorato* o il *Medoro incoronato*, la storia di *Peppe Mastrilli* o la *Battaglia del Pian perduto*, poemi e poemetti che raramente mancano nel loro saccape, e cantando le ottave in una specie di nenia, non priva di fascino, ingannano le orecchie monotone di quella solitudine». Cf. *La battaglia del Pian Perduto, poemetto storico*, introduzione e note a c. di Pietro Pirri, Norcia, Editrice S. Benedetto, 1972, introduzione, p. 13.

se lui-même dans des sources à la fois écrites et orales, son œuvre garde certaines traces de son origine première, qui baigne dans un climat d'oralité.¹⁴

Voilà qui justifie bien notre démarche et le propos d'étudier *I Reali* en tant que texte non seulement parcouru, mais aussi structuré par la voix de son auteur. Or il s'agit de proposer une approche des techniques narratives d'Andrea visant à saisir le fonctionnement de son système romanesque dans une optique de l'oralité. On peut considérer d'emblée que la «voix» est présente dans le roman, mais aussi que celui-ci est un produit de la voix de son auteur. C'est donc à ce double niveau, voire dans ces deux directions qu'il faut chercher, afin de mesurer la présence et l'impact de la voix dans et par le texte.

1. LA VOIX DANS LE TEXTE

La lecture d'un extrait de *I Reali* suffit pour apprécier la proximité de l'auteur.

1) *Come Pulicane uccise il duca Canoro e serrò la duchessa nella camera; e chiamò Buovo, e fuggironsi da Montefeltron; e per la via trovarono le some del re Baldras di Sinella.*

Faccendo el duca questa contesa con la duchessa, e Pulicane si sentì; e udendo questa contesa, si levò pianamente e venne all'uscio della camera, e pose mente per un fesso dell'uscio, e conobbe el duca, e udì minacciare di morte la duchessa, e già aveva in mano uno coltello. E Pulicane prese la spada, e uscì fuori, e disse: «O duca traditore, non ti verrà fatto, ch'io ho inteso che tu voi dare questo castello al re; e perché la duchessa non vuole acconsentire, tu la vuoi uccidere; ma tu morrai prima di lei». E alzò la spada, e levògli la testa dalle spalle. Come l'ebbe morto, disse

14. Sur le poids de l'oralité dans l'écriture des œuvres médiévales, on peut lire le beau livre de P. ZUMTHOR, *La Lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Paris, Seuil, 1987 (*Poétique*): «Au cours des années 50 de notre siècle [le xx^e s., n.d.A.], plusieurs médiévistes découvrirent l'existence de la poésie orale. Cela fit un peu de bruit, souleva même des tempêtes dans le verre d'eau des professeurs. Personne, certes, n'avait jamais mis en doute le rôle des troubadours, *minstrels*, *Minnesänger* et autres artistes du verbe dans la diffusion de la littérature 'médiévale'. Cette dernière, aux yeux de la plupart des germanistes, avait été, dans son ensemble, destinée à la transmission de bouche à oreille; les romanistes, spécialement les Français, répugnaient à une telle généralisation; mais, de toute façon, nul ne tirait de ce fait de conséquences touchant à la nature des textes qui nous ont été conservés. Un ordre entier de traits relatifs à la poéticité du langage médiéval était ainsi, moins que nié, simplement méconnu» (introduction, p. 7).

alla duchessa: «Dove è la gente che egli voleva mettere drento?» E ella lo menò all'entrata del castello e mostrògli la gente ch'erano di fuori che aspettavano d'entrare; e Pulicane confortò pianamente le guardie di fare buona guardia, e disse alla duchessa: «Andate a dormire e non abbiate paura». Ed ella entrò piagnendo nella camera per grande paura ch'aveva de' suoi figliuoli (ma Pulicane non sapeva ch'ella avesse mandati e' figliuoli a Polonia); e come la duchessa fu nella camera, e Pulicane serrò l'uscio di fuori, perché ella non ne potesse uscire, e subito n'andò alla camera di Buovo e chiamollo e raccontògli tutto il fatto, e come di fuori era molta gente armata, e come egli aveva morto il duca, e la cagione perché egli l'aveva morto. Buovo fece levare Drusiana, e disse: «Se noi aspettiamo insino al giorno, noi siamo morti, imperò che, sentendo quelli del castello che noi abbiamo morto el duca, tutti si daranno al re, e io temo più per Drusiana che per me». E di subito s'armarono, e Pulicane sellò Rondello e un altro cavallo per Drusiana, e sagretamente uscirono da una porta ch'era sopra a una ripa d'uno monte, perché da quello lato la gente di fuori non ponevano cura. Buovo e Drusiana andavano a pie', e Pulicane menava e' cavalli a mano. E a grande fatica scesono da quello lato, e montarono a cavallo Buovo e la donna, e Pulicane andava inanzi; e così si partì Buovo e Pulicane e Drusiana da Montefeltron. E non furono di lungi tre leghe, ch'eglino trovarono molte somerie [salmerie: le bestie da soma, il carriaggio] d'arme, e dimandarono di chi erano. Rispuosono: «Del re Baldras di Sinella, che viene drieto a noi con diecimila saraini, e va in aiuto del re Marcabruno per porre il campo a Montefeltron». Allora Pulicane cominciò la zuffa con loro, e uccisene dieci; e cercò tra le some, e tolse certa vettuvaglia; e Buovo disse: «A noi conviene uscire della strada». E così feciono per non si scontrare con la gente del re Baldras di Sinella, e entrarono per una gran foresta: ed era Drusiana gravida d'otto mesi e di quindici giorni, e aveva il corpo molto grande. (Livre 4: *Buovo d'Antona*, chap. xxxiii, pp. 422-423).

Ce chapitre constitue un échantillon textuel assez représentatif du style, des formes syntaxiques, ainsi que des modalités énonciatives pratiquées par Andrea: on remarque d'emblée la présence du discours rapporté au style direct dans un récit qui présente les marques de l'énonciation historique, où s'insinue, cependant, la voix de l'auteur qui commente l'histoire.

Regardons de plus près: 1) les niveaux d'énonciation d'après la célèbre distinction «histoire/discours» opérée par Emile Benveniste; 2) les formes que prend – et les fonctions que remplit – le discours rapporté dans le texte; 3) les jeux rhétoriques de l'auteur qui laisse

parfois entendre sa voix; 4) quelques aspects syntaxiques caractéristiques de la phrase d'Andrea.

1. 1. Analyse des niveaux d'énonciation

Histoire. Le texte présente les marques de ce que Benveniste a appelé la modalité historique du récit, qui est impersonnel : les verbes étant conjugués à la troisième personne, le discours se soustrait de prime abord à tout jeu d'interlocution. En outre, les verbes sont conjugués au passé («Pulicane si sentì, si levò, venne all'uscio»). On remarque l'absence des marques d'oralité en récit (interjection, termes d'adresse). La construction des repérages spatio-temporels se fait dans le passé et une indication temporelle nous est donnée: «era Drusiana gravida d'otto mesi e di quindici giorni». Tout ce modèle énonciatif est assez rigoureusement respecté. On peut dire que nous avons là la «norme» du système narratif. Autre exemple:

2) El padre [Balante] tornò agli ambasciatori [du sultan de Babylone], e disse loro come egli era contento, ma che Drusolina a nulla non lo voleva [le fils du sultan], e che al tutto, poich'ella non se ne contentava, che non la voleva maritare. Gli ambasciatori molto minacciarono Balante e Drusolina, e partironsi, e tornorono in Ispagna, ed entrarono in mare, e ritornarono in levante, e portarono l'ambasciata al soldano, come Drusolina l'aveva rifiutato. El soldano molto se ne turbò, e giurò di disfare la città di Scondia e d'impiccare Balante, e Drusolina fare ardere. E bandì l'oste sopra al re Balante, e l'anno presente entrò in mare, e venne in Ispagna, e con l'aiuto del re di Spagna n'andò in Iscondia, e assediolla con grande moltitudine di gente. (Livre 2: *Fioravante*, chap. xxviii, p. 233).

Pour ce qui est du système verbal, on remarque ici le même type de structure énonciative que dans le passage précédent. Quant aux repérages temporels, ils sont assez vagues mais s'opèrent toujours au niveau du récit, dans ce cas par le complément «l'anno presente». Nous reviendrons plus loin sur les temporalités narratives. Le texte comporte les marques stylistiques d'une véritable écriture romanesque, impersonnelle et objective.

Discours. On assiste par moments, dans un changement de niveau d'énonciation, au passage du récit au discours, cette modalité se caractérisant par la présence de marques d'oralité, d'un jeu d'interlocution «je/tu-vous» et d'éléments pragmatolinguistiques qui traduisent l'affectivité des personnages. De plus, le discours

ancre le récit dans le présent de la communication (ici-moi-main-tenant).

Or la voix peut faire son irruption dans le roman de deux façon: a) l'auteur manifeste sa présence en récit dans certains métatextes où il prend la parole et son métadiscours constitue alors un choix rhétorique délibéré, dont nous verrons plus loin des exemples (topoi rhétoriques de la voix, au point 3); b) il nous met en présence de la parole même de ses personnages. Le passage de l'histoire au discours coïncide dans ce cas avec l'introduction d'un discours rapporté.

1. 2. Marques du changement de niveau d'énonciation dans le passage de l'histoire au discours: le discours rapporté

Le style indirect a recours aux marques de la modalité historique. L'ensemble des repérages s'opère au niveau du récit, la parole des personnages devenant par là le récit de l'auteur. Celui-ci emploie des phrases complétives dont les sujets sont les personnages qui parlent: dans ce cas, leur discours est introduit sous forme de proposition complétive par un verbe de parole (dans le premier extrait: «chiamollo e raccontògli tutto il fatto, e come di fuori era molta gente armata, e come egli aveva morto il duca, e la cagione perché egli l'aveva morto»). L'expression *tutto il fatto* résume ce que le lecteur connaît déjà et représente une forme de ce que Genette appelle le «discours narrativisé».¹⁵ La série de propositions garde les marques du récit historique qui l'introduit («come¹⁶ egli aveva [imparfait] morto il duca etc.»); il peut employer aussi des propositions infinitives, ou encore des interrogatives indirectes: («Quando Gisberto fu armato e fatto capitano di tutta la gente drento, ed egli mandò a dire al re Carianus di Lusintania se egli [interrogative indirecte] voleva provare la sua persona con lui. Rispose che [complétive] non si voleva provare con bestie selvatiche.» Livre 3, chap. iv, p. 302).

La qualité du discours en style indirect apparaît dans le choix du verbe introducteur, suggérant la composante affective des paroles rapportées malgré l'objectivité du récit qui les englobe:

15. Cf. G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 190-191.

16. Come pouvant être remplacé par *che*. Cf. JAN A. VERSCHOOR, *Etude de grammaire historique et de style sur le style direct et les styles indirects en français*, Groningen, 1959, p. 16. La remarque de Verschoor est valable pour l'italien comme pour le français.

3) A cui [Fegra Albana] Riccieri con amorevole parole *promisse* tornare tosto [infinitive], e *giurolle* di non torre [infinitive, même sujet] mai altra donna che lei, e fecele sacramento. Di questo giuramento di non torre altra donna nacque gran male, perché Riccieri non tolse mai donna e non ebbe figliuoli. Per questa cagione fue molto l'abbracciare e 'l baciare: d'altro non dico. (Livre 1, chap. LXVII, p.151).

Dans ce cas, l'auteur introduit des infinitives par des verbes comme *promisse*, *giurolle* (*di*), et commente à la première personne le discours des personnages et les événements qui s'en suivent; pour ce, il insère en récit un métadiscours où il prend la parole (voir notre point 3).

Les fonctions du discours en style indirect sont évidentes: l'auteur évite de donner la parole aux personnages lorsqu'il veut faire le point et résumer rapidement l'action, sans briser le rythme narratif du texte. C'est une première façon de gérer le temps de sa narration.

Mais la voix prend, dans le système d'Andrea, aussi et surtout les formes du discours rapporté au *style direct*. Ce procédé est exploité de façon massive et variée.

Andrea *cantastorie* est un maître de la voix: laisser la parole aux personnages relève chez lui d'une technique qui est elle-même empreinte d'oralité. Il est cependant intéressant de montrer la variété des formes que prend – et des fonctions que remplit – le style direct dans le roman.

Formes: la parole est un formidable véhicule expressif. Andrea laisse parler ses personnages dont l'histoire aura ainsi un plus grand impact sur des lecteurs habitués à entendre la voix, à observer la vie. Il met donc dans la bouche de ses héros des prières et des exhortations (oraison de Fiovo, L. 1, chap. xxxvii, pp. 72-74), des défis («Rispose quel cane: "Fi' di cane, togli!" e sputò verso Gisberto»), des jurons (voir plus loin, cit. 4), des monologues plus un moins sentencieux, des affirmations prenant une allure proverbiale, des discours *tra sé e sé* (remarquable celui de Brandoria: l. iv: *Buovo*, chap. 1, p. 352, sur la vieillesse de Guido son mari), des discours aux nobles (L. 3, chap. x, p. 316), des plaintes rhétoriques (Fioravante: «è questo il merito?», p.252), des mensonges (la mère de Fioravante qui hait Drusolina), etc.

La parole est fonctionnelle sur le plan narratif du roman et les

tranches de discours en style direct l'enrichissent d'une vie qui manque le plus souvent dans les parties en récit. Voyons quelques exemples. Le juron de Gisberto:

4) ...onde Gisberto [envieux du succès de Bovetto, son neveu, fils de son frère Ottaviano del Leone, qui vient de prendre Babylone] montò in tanta superbia che, essendo in camera, disse verso un crocifisso: «Oggimai non è in terra maggiore signore di me, e a pena che Iddio sia in terra maggiore di me». E subito diventò tutto lebbroso, e venne a tanto, che la reina morì per lo puzzo. (Livre 3, p. iii, p. 299).

Le juron aurait été moins efficace s'il avait été rapporté au style indirect. La parole de Gisberto provoque d'ailleurs une conséquence immédiate (c'est une forme de perlocution). Il est intéressant de remarquer que les sarrasins jurent leurs dieux plus souvent que les chrétiens; cependant ces jurons ne sont pas rapportés au style direct, tandis que celui-ci, plus important sur le plan narratif, retient davantage l'attention de l'auteur (mis à part, peut-être, la prière un peu blasphématoire de Galerana, jalouse de sa cousine Drusolina qui a obtenu l'amour de Fioravante, l. 2, chap. xv, p. 210).

Voyons ensuite une plainte. C'est Sibilla qui parle:

5) «O che gran tradimento è questo d'avere preso a tradimento uno sì nobile re come è Gisberto, re di Franza, il quale è il più bello uomo del mondo e il più gagliardo!» (Livre 3, chap. vii, p.306).

La fille d'un châtelain, chez lequel Gisberto est prisonnier, s'éprend de celui-ci en entendant les paroles de Sibilla et se rend auprès du roi:

6) ...e poi gli disse: «Se tu farai la mia volontà, io cercherò modo di cavarvi di prigione». Disse Gisberto: «O gentile damigella, io sono tanto pieno di dolore, che io amo più la morte che la vita, e non sarebbe possibile che in me fosse al presente caldo d'amore; nondimeno sempre ti vorrò dolce bene. Ma io ti priego che tu mi dica come sta la donna che fu presa con meco». Rispose la damigella: «Ella sta bene, impèrò ch'ella sta con la mia madre e con meco, e le sue parole m'hanno fatto innamorare di voi...» (*ibid.*).

Les jeux de la voix traduisent une vaste gamme de tonalités expressives; Andrea a une meilleure maîtrise du dialogue que du récit narratif. C'est dire que, pour lui, le fait même de raconter semble se justifier essentiellement dans une performance vivante, actualisée

par l'écoute et la réception du message. Les personnages parlent, prient, implorent, argumentent avec naturel et dévoilent même le poids qu'a la parole en termes de retombées dans leur vie: «le sue parole m'hanno fatto innamorare di voi», dit la fille du châtelain à Gisberto.

Voyons encore une affirmation sentencieuse:

7) La mattina lo re Fiorello [roi de France] fece ragunare tutti e' baroni a corte, e poi si levò ritto e parlò in questa forma: «Nessun uomo non doverrebbe porre speranza se nonne nelle cose sagre e divine di Dio, il quale dà e toglie tutte le cose come a lui è di piacere; e chi ha a correggere gli stati mondani, dee sopra tutte le cose amare e mantenere la giustizia, e non dee pigliare parte, imperò che quel che piglia parte, non può giudicare diritto; e quanto l'uomo è maggiore nella signoria, tanto dee giudicare più dirittamente, perché gli altri piglino essempro da lui; e nessuno non dee pregare el suo signore che faccia cosa che sia di sua vergogna...» (L. 2, chap. III, p. 176-177).

Il s'agit plutôt d'une série d'affirmations, d'un monologue digne d'un roman d'apprentissage¹⁷ ou d'un miroir des princes.¹⁸ Le ton sentencieux, proche du ton proverbial, est caractéristique du discours didactique où un effet de vérité générale se met en place. La voix s'approprie des formules consacrées par l'usage et atteint des formes rhétoriques que souligne la noblesse du contexte.

Exemple de discours «tra sé e sé»:

8) Quando Sibilla si cavò l'elmo, l'oste conobbe che era una femmina. Tra sé immaginò: «Questo sarà quello ch'el nostro signore ci ha mandato a dire che sia preso». E fatto grande onore a Gisberto... (L. 3, chap. VI, p. 305).

Il ne faut pas oublier ces autres formes de discours rapporté au style direct que sont les lettres envoyées par les différents personnages, et

17. On peut songer au roman chevaleresque *Saintré* d'Antoine de La Sale (xv^e s.). Cf. L. PIERDOMINICI, «Chose vraye faict a doubter»: *Saintré* ou l'invitation au mensonge, dans *Saintré d'Antoine de La Sale «entre tradition et modernité»*, n. spécial de la «Revue des langues romanes», CV (2001), pp. 143-16; article repris dans *Id.*, *La Bouche et le corps. Images littéraires du xv^e siècle français*, Paris, Champion, 2003, pp. 39-57.

18. Autre exemple: «Ricciari in questa forma gli rispose: 'O Alifer, i' ho intese le tue parole, alle quale ti rispondo: Quanto la cosa è più amata, tanto più de' la cosa amare chi l'ama; e la cosa meno amata, meno dee apprezzare l'amadore. E però s'io non amo el soldano, e come el soldano amerà me? E se quella cosa ch'io amo non è amata da voi, come potrebbe l'animo mio amare voi? etc.'». L. 1, chap. LXIV, p. 145.

notamment celles par lesquelles certaines héroïnes communiquent leur amour à de nobles chevaliers dont elles ont entendu parler: remarquables, à cet égard, sont les lettres de Fegra Albana à Ricciari (L. 1, chap. XLIV, p. 94-95) et de Brandoria, la femme de Guido d'Antona, à Duodo di Maganza (L. 4, chap. II, p. 354-355). Ces lettres, plutôt intimes et personnelles, se démarquent par leur style, plus naturel, moins guindé et boursouflé que celui des discours aux nobles.

Fonctions: le discours au style direct peut prendre des formes diverses, mais il demeure très fonctionnel sur le plan de la narration qui l'encadre. En effet, au moyen des discours au style direct, Andrea fait le point des événements: par exemple, le discours aux nobles de Gisberto (p. 316) est un résumé d'événements, où le fil de l'histoire du milanais est repris: le roi s'adresse aux «Nobilissimi regi e prenze» (cf. l'oraison de Fiovo, p. 172) afin de les convaincre d'intervenir en faveur de la Lombardie. Les paroles de Gisberto sont fonctionnelles à un double niveau: sur le plan de son discours (exhortation à la guerre) et sur celui du propos narratif, du récit de l'auteur, qui fait le point de la situation et introduit dans le roman un rappel de l'histoire passée. Le résumé «en discours» semble prendre en outre une valeur argumentative: ainsi dans la réponse de Ricciari à Molione:

9) O nobilissimo cavaliere, nessuno non de' giudicare, s'egli non ha udite ambo le parte [vérité générale]; e però odi la mia parte. La forza della fortuna mi condusse a tempo di bandita e giurata triegua: per la fede di tutti gl'iddii, mi condusse quella forza che molti signori e prenze e duchi e da più e da men di me ha già isforzati, e ingannati imperadori e re, cioè l'amore di donna. Io tirato dall'amore di Fegra Albana, perch'io, per lettera da lei chiamato, a lei andai, essendo la triegua... [il s'agit d'un résumé et d'un argument à la fois] (L. 1, chap. LXXIII, p. 166).

On voit comment le résumé d'un fait passé peut devenir un argument: le personnage raconte alors en adoptant un style proche de celui qu'Andrea lui-même utilise par moments dans son roman, si ce n'est que Ricciari utilise la première personne (je).

La construction du discours argumentatif au style direct est particulièrement évidente dans la bouche de Danebruno, le sultan de Babylone, lorsqu'il parle de la trahison de Fegra:

10) O valentissimo cavaliere, qual tu ti sia, io non ti conosco; ma a me mi duole molto che la fortuna t'abbia condotto a servire a' Barberi, e' quali

sono da ogni altra generazione nimicati. Essi feciono a' nostri die morire tanti nobili signori della loro patria per lasciare el maggiore nimico della nostra fede; e se tu dicessi: – Io fo questo per amore di donna, e questo amore mi tiene a difesa di Tunizi –, io voglio che tu pensi che molto più belle e più nobili donne sono quelle di Siria e d'Egitto e di Grecia, e più gentile, che non sono le barbere (L. 1, chap. LXIV, pp. 173-144).

On remarque le jeu de suppositions envisagé: c'est une forme de *sermocinatio* par laquelle Danebruno cite en style direct la pensée probable de Riccieri, afin de mieux le convaincre.

Mais la parole des personnages peut avoir aussi une fonction performancielle au niveau du récit. Les dialogues font avancer l'action, qu'il s'agisse de ceux qui la commandent (comme l'ordre donné par Fiorello, ou celui de Pulicane à la duchesse, voir plus haut cit. 1), ou encore de ceux qui comportent une réaction factuelle, immédiate chez l'interlocuteur: bien souvent, l'action déterminée par l'écoute n'est pas introduite ni annoncée et l'interlocuteur, sans parler davantage, passe directement à l'action après avoir écouté. Cela se traduit par une accélération du rythme narratif très efficace dans le roman, qui apparaît un fois de plus balayé par le vent de l'oralité: que l'on songe au passage où Gisberto devient lépreux après avoir prononcé son juron.

Certains dialogues présentent un intérêt psychologique et permettent de mieux camper des caractères (L. 1, chap. LXVI, p. 149): c'est ce que l'on remarque dans le discours argumentatif de Danebruno (cité plus haut). On peut songer aussi au dialogue entre Fioravante et Biancadora, sa mère, qui lui ment pour le convaincre de la fausseté de Drusolina (L. 2, chap. XLII, p. 266): ce dialogue est fonctionnel à la fois sur le plan actantiel (Biancadora, réagissant à ce qu'elle entend, pleure lorsqu'elle comprend que Fioravante ne croit pas à ses mots) et sur le plan psychologique.

Voici un autre exemple: Brandoria s'adresse à son *famiglio* Antonio, dit Gascon, pour lui demander d'apporter une lettre à Duodo di Maganza:

11) ...disse gli: «Gascon, egli è di bisogno che tu mi servi d'una ambasciata». El sergente si gittò a' sua piedi ginocchione, e tutto si proferse a lei: ella lo fe' giurare e impalmare di non manifestare mai sua ambasciata, ed egli così le giurò. Disse Brandoria: «A te conviene andare in Maganza, e non guardare che sia lungo il cammino, ché io ti meriterò il servigio; e

porta questa lettera segretamente a Duodo da mia parte». Disse Antonio [c'est son vrai prénom]: «O Madonna, egli è mortale nimico del duca Guido!». Disse Brandoria: «Io lo so meglio di te: va' e fa' il mio comandamento, ché tu dei credere che io amo poco questo vecchio puzzolente e canuto». El famiglio la 'ntese subito a queste parole: prese la lettera ed entrò in mare... (L. 4, chap. 2, p. 353-354).

Au moyen des dialogues, l'auteur nous livre parfois de fines notations psychologiques. Ainsi lorsque Riccieri donne la preuve de son auto-ironie: «No' siamo due be' campioni» dit-il à Fioravante au moment où il s'aperçoit qu'ils ont été piégés par un homme de passage («un briccone»), qui leur a tout volé: «Omé! come faremo noi?» (L. 2, chap. x, p. 196).

Bref, on peut affirmer qu'Andrea laisse volontiers la parole à ses héros, dont les discours remplissent différentes fonctions. La parole est donc présente dans le roman, où l'on assiste à un glissement constant vers la voix qui affecte, entre autres, la qualité et la structure syntaxique de la phrase: il est intéressant de remarquer – car cela peut être versé au dossier de l'oralité dans le texte – que le passage du discours en style indirect au discours en style direct s'opère parfois dans une forme de rupture ou de contamination syntaxique de la phrase qui est assez caractéristique; parfois la parole n'est pas introduite mais apparaît par simple juxtaposition avec le récit:

12) Ella rispuose che nollo sapeva, perché ella aveva dormito; «ma io tornerò da mia madre e sapròllo». (L. 2, chap. XIX, p. 215).¹⁹

Ailleurs, le passage au style direct s'opère par des marques de coordination avec les phrases historiques qui précèdent.

13) Allora gli narrò la promessa ch'ella [Biancadora] aveva fatto a Salardo per camparlo da morte [Fioravante], di dargli la figliuola per moglie; «la quale è molto bella, e gentile; onde io voglio che tu la tolga per moglie» (L. II, chap. XXV, p. 227).

Dans cet exemple, on observe le caractère flou du passage histoire->discours, car il n'y a pas de marques précises pour le changement de niveau d'énonciation. Cela fait que nous ne pouvons dire avec exactitude à qui attribuer l'affirmation «la quale è molto bella» (en italique dans la citation). Est-ce l'auteur qui affirme cela, ou bien

19. Des cas analogues se trouvent encore dans le même livre, p. 216.

Biancadora? Cette affirmation constitue formellement un cas de style indirect libre: il s'agit d'un commentaire, et un doute concernant l'identité du sujet «parlant» s'installe chez le lecteur.

Ailleurs, la proposition au style direct est coordonnée au récit; on peut parler alors de véritable contamination ou de superposition syntaxique au niveau de la phrase:

14) ...e dissegli [c'est Fioravante qui parle] come uno suo famiglia l'aveva rubato, e come alle pedate del cavallo l'aveva seguito, senza mangiare e senza bere, «e dalla fame sono assaltato». (L. II, chap. xxvii, p. 230-231).

L'emploi de la première personne et le temps présent dans la conjugaison du verbe («e dalla fame sono assaltato») sont les marques d'un passage au style direct, d'autant plus inattendu que la proposition est coordonnée avec les précédentes.

La présence du style indirect libre confirme celle de la voix dans l'œuvre; pour Andrea, c'est un moyen d'y insérer un jeu de résonances entre sa dimension proprement narrative et sa construction oralisante. On y assiste – répétons-le – à un glissement du récit historique vers la voix qui s'opère à plusieurs niveaux, dans un jeu de contaminations syntaxiques (par coordination), de sorte que la voix apparaît parfois dans le roman sans être annoncée (elle est alors juxtaposée au récit), ou bien sans que l'on puisse dire si elle doit être mise au compte de l'auteur ou de ses personnages qui parlent (style indirect libre).

Le style indirect libre permet donc à l'auteur de s'approprier le discours de ses personnages. Il est très intéressant en tant que modalité énonciative, car il constitue une première forme de transgression par rapport à la norme d'un système stylistique cohérent et préalablement structuré. Grâce à lui, la narration se fait plus personnelle et l'auteur introduit certaines résonances de sa propre voix dans un récit qui se veut historique.²⁰ Ces considérations vont nous introduire à la partie suivante de notre lecture, qui est consacrée à la voix et à la phrase de l'auteur.

20. Nous avons fait des remarques sur les fonctions du discours rapporté au style indirect libre : cf. L. PIERDOMINICI, *Les styles indirects dans les « Cent Nouvelles nouvelles » : les six premières nouvelles*, «Lingua e Stile», 1, xxxi (1996), p. 147-159, article ensuite repris dans Id., *La bouche et le corps...* cit., pp. 147-159.

1. 3. Les «topoi» rhétoriques de la voix et autres formes de métadiscours

L'auteur joue de certains *topoi* rhétoriques bien connus visant à donner à son texte les apparences d'une vraie performance orale. À côté de ceux-ci, on pourrait énumérer toutes les formes de métadiscours qu'il y insère en prenant directement la parole.

Outre les styles indirects libres, nous trouvons des formules rhétoriques diverses («ubi sunt»), dont celles où le noyau sémique est un mot évoquant la composante orale du discours, et toutes sortes d'interventions et de commentaires.

Des interventions explicatives:

15) per due cose fu ubidito: prima, Giambarone era il maggior siniscalco di corte; seconda, credettono che Gostantino l'avesse fatto fare (L. 1, chap. v, p. 10).

L'auteur illustre les raisons pour lesquelles on obéit à l'ordre donné par Giambarone, le précepteur du jeune Fiovo, de fermer les portes du palais après la fuite de celui-ci: Fiovo vient de poignarder Saleone, un *famiglio* (non converti) de son père Gostantino. Dans ce cas, l'intervention reste assez neutre et ne vise qu'à aider la compréhension des événements chez le lecteur.

Andrea n'hésite pas à donner toutes sortes d'explications: il explique les noms de ses personnages ou des villes: Ricciari, de son vrai nom Ricciardo, se nomme ainsi car ses cheveux sont frisés. Fioravante tire son nom du «francioso» *Flors avant*, qui veut dire: «questo fiore vada innanzi»; Molione, le sarrasin courtois et respectueux des codes chevaleresques, donne son nom à la ville de Laon (L. 1, p. 169), tandis que la ville d'Antona, fondée par Bovetto, rappelle le nom de sa femme: Alibranda, dite Librantona... (L. 3, p. 330). Buovo, tenant la ville d'Antona, s'appelle ainsi en l'honneur de son grand-père Bovetto. Falisetta, brûlée à cause de sa fausseté, est appelée Falsetta après le bûcher (L. 6: *Mainetto*, chap. xv, p. 568).

Dans ce même ordre d'idées, Andrea évoque et commente les sources historiques desquelles il tire ses informations: ces références à des textes écrits introduisent du coup le *topos* des autorités dans le roman: sa source principale serait Urman(n)o di Parigi (L. 1, p. 76), le chroniqueur que cite aussi Pulci mais dont l'existence n'est pas prouvée. Ailleurs, il rappelle que le nombre des chrétiens morts dans une bataille serait de cent vingt-cinq mille, «secondo

questa cronachetta» (L. 1, p. 130). Et encore, pour expliquer les qualités d'une pierre que Riccieri reçoit de la mère de Fioravante, Biancadora, l'auteur souligne que «alcuno libro dice ch'ella fu una radice, ovvero barba d'erba, ch'aveva questa virtù; ma a me pare più verisimile una prieta preziosa, o corno di liocorno, perché dice ch'era buona contro al veleno; o corno di dragone, ch'è contrario a veleni e a loppio» (L. 1, chap. vi, p. 183).²¹

Les explications peuvent glisser insensiblement vers de véritables commentaires. Ces interventions de l'auteur révèlent l'attention que celui-ci porte à son public, pour lequel il se manifeste ouvertement et fait, de temps à autre, le point de l'histoire («Torna la storia al paladino Riccieri»; l. 2, chap. ix, p. 192).

Commentaires ou interventions dans le texte. Andrea commente aussi le comportement de ses personnages, voire le sens de leurs paroles:

16) Drusolina lo fe' cavaliere [Ottaviano del Leone, son fils] e disegli: «Sia valente della tua persona com'è tuo padre e quelli della tua schiatta». La reina [mère de Drusolina qu'elle n'a pas reconnue, car celle-ci se fait appeler Rosana] e gli altri credevano ch'ella dicesse: sia valente come la schiatta dei leoni [on croit Ottaviano fils d'un lion] (L. 2, chap. I, p. 282-283).

En réalité Drusolina se réfère ici à Fioravante.

Parfois Andrea prend parti pour tel ou tel personnage:

17) E per vero la contessa di Fiandra né la figliuola di Salardo non sapevano che la reina [Biancadora, mère de Fioravante] avessi messo Antonio [dans ce cas, il s'agit de l'échanson de Fioravante, «uno giovinetto gen-

21. Cette référence nous rappelle non seulement la présence de l'auteur dans son texte, mais aussi celle de toute une culture populaire présente en filigrane... Nous pensons notamment aux herbiers, aux bestiaires, aux lapidaires, et, plus spécifiquement pour l'Italie, au traité intitulé *L'Acerba* de Francesco Stabili, dit Cecco d'Ascoli.

La culture populaire, toujours difficile à saisir, est marquée entre autres par le souffle de l'oralité qui la véhicule: une résonance de cette culture apparaît aussi, avec ses mythes et ses légendes, dans l'épisode de Sibilla, amoureuse de Gisberto dans le passage de la folie (au livre iii): le personnage de Sibilla, nécromancienne avec qui Gisberto s'adonne aux joies de l'amour, est présenté de façon à évoquer la légende connue de la Sibylle des Apennins (personnification du diable qui attire dans une grotte les voyageurs de passage; c'est une légende attestée aussi par Andrea da Barberino, bien que dans une forme « christianisée », dans son roman *Guerin Meschino*. Cf. L. PIERDOMINICI, *Cronaca di una visione, ovvero « Le Paradis de la reine Sibylle »* di Antoine de La Sale, dans *Prose francesi del xv secolo*, Pisa-Roma. Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002, pp. 21-43.

tile uomo»] nella camera [elle veut faire croire que Drusolina est une femme adultère], ma credevano che Antonio avesse di certo fallato con Drusolina, ed eronne allegre, perché volevano male a Drusolina; sicché non erano tanto da biasimare quanto la reina, che per vincere la sua gara pativa che e' figliuoli del figliuolo morissino, sì come maladetta femmina (L. 2, chap. XLII, p. 266-267).

L'auteur se prononce ouvertement à propos de la malhonnêteté de Biancadora et exprime un jugement plus modéré et bien argumenté au sujet des autres femmes.

D'autres commentaires explicatifs n'en sont pas moins lourds de sens. Ainsi, lorsque l'auteur commente l'action future de l'Eglise:

18) E fece [Gostantino] battezzare tutta Roma, e dotò la chiesa di Dio per la buona fede e per la sua conversione, non pensando che e' pastori della chiesa per lo bene proprio dovessino tutto il mondo guastare per appropriarsi e farsi di spirituali tiranni (L. 1, p. 7).

Andrea nous livre ici ses pensées, son opinion personnelle sur la politique de l'Eglise; de même, il dit à propos de la dynastie «bretonne» du roi Arthur: «ma feciono poco per la fede di Cristo (*ibid.*, p. 20).

Du point de vue formel, ces interventions sont elles aussi des discours rapportés au style indirect libre: il s'agit de tranches de discours non introduit, non historique mais «personnel», qui sous-entendent le *je* de l'auteur et une forme d'interlocution fictive avec le public. Souvent sa voix se laisse entendre à travers le riche arsenal des *topoi* rhétoriques, dans la variété de formules bien connues: «Or chi potrebbe dire l'uccisione?» (L. 1, chap. LVII, p. 130) – demande-t-il à propos d'une bataille sanglante où les chrétiens donnent la preuve de leur courage. Plus loin: «Or chi potrebbe dire quanto fu grande l'assalto de' cristiani cavalieri?» De plus, ces questions ont comme noyau sémique un... verbe de parole: *dire*. Il y a donc référence à la voix dans la voix.

À côté des questions rhétoriques, nous trouvons des formules d'adresse, dont celle aux personnages qui est assez étonnante:

19) Ma dimmi, Fegra, e tu, Riccieri, dov'è il vostro senno? O cieco amore, quanti hai tu vestiti come femmine! O Ercole, tu filavi; o Achille, tu ballavi con Deidamia: io veggo quelli cui l'arme non poterono domare, essere domi da questo grande tiranno dell'amore; e quali con le spade e

con l'arme avevano difesa la loro libertà, farsi servi delle vili femmine, e legati e stretti, presi in prigionie dell'amore. Riccieri di signore era fatto famiglia d'una damigella, vinto da amore (L. 1, chap. XLV, p. 97).

Andrea s'adresse directement à Fegra Albana et a Riccieri: il ancre son discours dans le présent de la narration avec un verbe conjugué au présent et à la première personne («io veggo»). Les questions («ma dimmi, ... dov'è») présentes à cet endroit du texte l'apparentent, dans leur style, aux lettres ou aux autres formes de monologue que l'on a déjà rencontrées. On peut songer aussi à la question «è questo il merito?», prononcée à deux reprises par Drusolina et Fioravante.

Une même «rhétorique de la voix» assimile également les affirmations sentencieuses que l'auteur introduit en récit aux exhortations et discours aux nobles qu'il fait prononcer à ses personnages: «La fortuna, movitrice degli stati, per molte vie aopera suo corso, come fece in quella parte, che da lungi seminò nuovo travaglio a chi posava per lo tempo passato» – écrit-il pour introduire le passage où Guido d'Antona tue Rinieri di Maganza, le père de Duodo (L. 3, chap. xxvi, p. 348). Cette affirmation, construite sur un ton de vérité générale, donne au passage une valeur presque didactique, telle une *sententia* que la *littera* devrait illustrer: pour ce, le passage ne va pas sans rappeler le discours de Fiorello (cité plus haut) ou la réponse de Riccieri a Molione («nessuno non de' giudicare...», cité plus haut).

La voix est perceptible aussi dans les interjections en récit: «Ahi quanti morti cadevano insanguinando la calpestata terra!». Et plus bas: «Oh quante povere madre perdevano i loro figliuoli! Oh quante donne rimanevano vedove...» (L. 1, chap. LV, p. 116). Plus loin Andrea se laisse aller à une interjection curieuse: à propos de Brandoria, il écrit: «E quando madonna vacca ebbe mangiato, disse: "io voglio andare a dormire"» (L. 4, chap. VI, p. 362). Ces interjections en récit constituent, toutes, des formes de style indirect libre.

Le discours de l'auteur présente donc les mêmes caractéristiques que la voix de ses personnages, lorsqu'il les laisse s'exprimer et qu'il rapporte leur parole au style direct. C'est comme si la voix, celle des personnages et la sienne, plus vivante que la narration historique du roman, débordait le cadre étroit qu'Andrea voudrait lui imposer dans son jeu de niveaux énonciatifs rigoureusement construits.

De surcroît, la présence de ces *topoi* rappelle que l'auteur souhaite donner une patine d'oralité à son texte, comme si celui-ci devait s'actualiser, continuant de «fonctionner» dans le temps réel d'une réception vivante. C'est pourquoi *I Reali* se prêterait probablement à une lecture habile, à une performance orale s'organisant presque rituellement autour de l'objet-texte.

1. 4. *La dimension oralisante du roman apparaît aussi dans le type de phrase pratiquée par l'auteur. On a déjà vu que certaines options stylistiques semblent affecter la construction syntaxique du discours*

Nous ne voulons pas donner ici une analyse complète de tous les types de phrase caractérisant la prose d'Andrea. Nous nous bornerons à relever certaines de ses habitudes linguistiques et à faire quelques remarques sur la syntaxe italienne du xv^e siècle dans une optique de l'oralité, les extraits et passages donnés plus haut permettant d'apprécier les différentes constructions et tournures que prend la phrase chez Andrea da Barberino.

La *coordination* ou *parataxe* semble être la forme que l'auteur préfère. Elle permet de faire avancer la narration par simple adjonction de propositions principales, toutes coordonnées entre elles:

20) Lo re Pipino, fatta giustizia di Falsetta, fece apparecchiare la sua baronia, e comandò ch'andassino per Berta al fiume del Magno; e così si mosse Bernardo e Morando e Ramondo da Treves e Ramondo di Spagna e molti altri signori, e menarono quattromila cavalieri. E mentre che la brigata montava a cavallo, si partirono certi della gente de' Maganzesi... (L. 6, chap. xvi, p. 568).

Dans ce passage, l'emploi de la parataxe reste discret, la phrase étant ponctuée par des propositions secondaires («fatta giustizia», «mentre che la brigata...»); ailleurs, la parataxe fait une irruption plus massive dans le texte, que ce soit dans les paroles rapportées au style direct de quelques personnages:

21) ...imbolategli segretamente le chiavi della prigionie [c'est le conseil qu'un «famiglio» donne à Fegra pour l'aider à faire évader Riccieri de sa prison], e guardatevi ch'ella [la mère de Fegra] non se ne avvegga, imperò che ella gli brama la morte per vendetta d'Arcaro, suo nipote. E quando voi le avete, e voi me lo dite; e io darò una notte tanto da bere a quelle guardie, che eglino inebrieranno; e allora trarremo Riccieri di

prigione, e andremocene con lui (L. 1, chap. 1, p. 105-106); [parataxe en discours rapporté];

ou bien dans le récit de l'auteur (se reporter à notre premier extrait, cit. 1).

Il est utile de comparer les habitudes linguistiques des personnages, qu'Andrea nous permet d'apprécier lorsqu'il rapporte leur discours au style direct, avec les formes que prend la phrase du narrateur. On peut ainsi mesurer des écarts au plan linguistique entre les différents niveaux d'énonciation et certaines convergences stylistiques, notamment lorsque l'auteur lui-même pratique, en récit, des options proches de la modalité orale du discours. Et ce malgré le fait qu'il prête parfois au discours des personnages des formules propres à son arsenal rhétorique.

Dans la bouche des personnages ou dans celle d'Andrea – et bien entendu, sous sa plume –, la parataxe semble caractériser des passages où les informations se succèdent à un rythme serré, qu'il s'agisse de celles données par le récit (l'action avance alors rapidement), ou des ordres et autres indications donnés par les personnages dans leurs dialogues.

D'une façon générale, la parataxe accompagne et rehausse de son rythme haletant des tranches de narration pour lesquelles on peut dire que la nécessité de « raconter » prime sur tout autre souci esthétique et de mise en forme du discours. Soulignant le souffle simple d'une phrase qui se donne sans réticences, la construction paratactique reste la forme expressive principale d'une pensée simple et ne va pas sans évoquer une syntaxe propre au discours oral, simplifiée. Elle demeure, pour nous, une trace de la construction en « temps réel » du récit, sa fonction étant éminemment narrative.

A côté de la parataxe, l'auteur pratique aussi différentes formes de *subordination*. Celles-ci apparaissent dans les passages où il essaie de faire œuvre d'écrivain et tente de donner plus d'épaisseur à son texte – ce que l'on peut appeler la *littérisation* du discours. Andrea écrit des livres et la référence à l'écriture est constante chez lui : il s'exprime au présent dans la rubrique initiale de chaque livre, pour marquer l'actualité du texte et de son existence matérielle, de son écriture comme de sa réception (« qui comincia il libro che tratta... etc. »).

Pour ce qui est de la phrase, la littérisation apparaît en tant

que mise en forme du récit dans le choix de construire des périodes bien agencées. On peut relever des formes simples de subordination destinées à évoquer la succession temporelle des faits : « El conte Duodo, *udita la lettera* col suo fratello Alberigo, domandò il fratello quello gli paresse fare. » (L. 4, p. 355). Dans ce cas, on remarque également une nuance de cause à effet, car la lecture de la lettre provoque une question sur la résolution à prendre.

Les subordonnées temporelles prennent des formes coutumières : « *Quando* Gisberto fu armato e fatto capitano di tutta la gente drento, *ed* egli mandò a dire al re Carianus di Lusintania » (cité plus haut); autres exemples avec *come* : « Come l'ebbe morto, disse alla duchessa... » (premier passage, cit. 1); « e come la duchessa fu nella camera, e Pulicane serrò l'uscio... » (*ibid.*).

Si la conjonction *come* annonce dans ce cas des subordonnées temporelles, ailleurs elle est utilisée pour introduire des discours rapportés au style indirect : « e disse loro come egli era contento... » (*ibid.*). Elle est alors en concurrence avec les conjonctions introduisant des propositions complétives : « ch'io ho inteso *che* tu voi dare questo castello al re... » (*ibid.*).

Le discours d'Andrea étant souvent de nature argumentative, les subordonnées causales sont aussi représentées : « Se noi aspettiamo insino al giorno, noi siamo morti, *imperò che*, sentendo quelli del castello che noi abbiamo morto el duca, tutti si daranno al re » (*ibid.*). Cette même phrase contient aussi des propositions hypothétiques (« se noi aspettiamo »), des incidentes diverses suggérant l'aspect simultané des faits (il s'agit encore de temporelles à nuance causale : « sentendo quelli del castello... ») etc.

En fonction d'exigences rhétoriques se modifiant au fil du texte, l'auteur utilise aussi des formules fortes, aptes à attirer l'attention, comme *or*, qui est un « déclencheur d'action » selon le mot de Jens Rasmussen.²²

Bref, ces relevés suffisent pour affirmer qu'Andrea maîtrise convenablement sa syntaxe : il n'y a pas que de la parataxe dans son texte. Cependant ses phrases sont généralement courtes, un glissement vers la voix s'opérant encore dans la tendance – une vraie tentation qu'il subit – de passer de la subordination à la coordina-

22. Cf. J. RASMUSSEN, *La Prose narrative du xv^e siècle*, Copenhague, Munksgaard, 1958, p. 74.

tion de façon insensible. C'est ce que l'on observe dans certaines formes de contamination syntaxique.

Cet aspect syntaxique que l'on appelle la *coordination des subordonnées*, largement représenté dans les œuvres italiennes et françaises des *xiv^e* et *xv^e* siècles, contribue à rappeler la présence de la voix dans le texte.

La construction paratactique («e..., e..., e... E...», «ma... Ma..., ma...») reste la forme dominante ; elle relève de certains tics d'écrivain n'allant pas sans évoquer, comme nous l'avons déjà dit, une syntaxe propre du discours oral, simplifié.

Nous avons observé aussi comment le passage non introduit, non annoncé, d'une proposition contenant un discours rapporté au style indirect à une autre, présentant un discours au style direct, s'opère souvent par la coordination de phrases où apparaissent un jeu d'interlocution et les marques de modalités discursives diverses : ce «passage à la voix» par coordination induite entre propositions différemment marquées, relève de la même logique qui sous-tend la coordination en récit des propositions subordonnées. Exemple :

22) ...e quando tutta la gente fu smontata e vote le nave, e Bovetto comandò a' marinai che... (L. 4, chap. xv, p. 326).

Autre exemple, en récit : «E in quella che egli si partì, e il padre lo richiamò...» (L. 1, p. 7). Et encore : «Quando Gisberto fu armato e fatto capitano di tutta la gente drento, ed egli mandò a dire al re Carianus di Lusintania» (cité plus haut).

Il s'agit d'un emploi redondant de la conjonction de coordination *e*. Autre exemple : «. E quando voi le avete, e voi me lo dite...» (voir cit. 22 : l. 1, chap. I, p. 105-106). Ce dernier extrait montre un cas analogue de construction redondante avec répétition de la conjonction dans un discours en style direct.

Cette sorte de superposition ou de contamination syntaxique entre propositions – ici dans la reprise de la principale après une incidente («quando voi l'avete») – peut se produire grâce à la répétition redondante de *e*, mais aussi par l'introduction et l'emploi d'autres conjonctions :

23) L'acqua ch'io so fare si è l'acqua. (L. 1, p. 6)

La tendance à la coordination est telle qu'on assiste parfois à des ruptures syntaxiques et logiques à d'autres niveaux :

24) E ancora lo pregò che lasciasse andare li suoi compagni [sujet: Salvastro], e così promise [sujet: Lucio Albano] (L. 1, p. 6) [coordination de deux propositions dont les sujets diffèrent].

La tendance à coordonner des propositions de façon superflue ou peu adéquate apparaît encore dans l'emploi redondant d'autres conjonctions. Notamment lors de la répétition de *che* après une proposition incidente introduisant une complétive :

25) e poi feciono patto di tornare l'altra mattina alla battaglia, sì veramente che s'affermasse patto che, se Bovetto vincesses, che la terra fosse data al re Gisberto... (L. 3, chap. xiii, p. 322).

Autres exemples : «Allora Riccieri l'abbracciò e baciolla, e altro peccato non vi fu; e giurolle sopra la fede di cavalleria di non torre mai altra donna che lei, promettendo che, finita la guerra da Roma, che egli tornerebbe per lei» (L. 1, chap. I, p. 106-107).

La redondance de *che*, identique à celle de la conjonction *que* en moyen français, a été étudiée par Meiller pour l'ancien français.²³ Giuseppe Antonio Brunelli, quant à lui, a analysé les formes de superposition entre coordination et subordination dans la prose française du *xv^e* siècle (à partir du roman *Saintré*)²⁴ et cité les études de Boccace.²⁵ En effet, il s'agit de particularités syntaxiques très communes aux *xiv^e* et *xv^e* siècles, en italien comme en français. Une thèse a été consacrée à la coordination des subordonnées par Stéphane Marcotte.²⁶

Or ce qui nous intéresse ici, c'est de suggérer que, peut-être, la forme de ces phrases est à mettre au compte non pas d'un manque d'organisation structurelle des langues romanes pour une période donnée (période dite d'évolution ou de «transition») : cette vision simpliste ne résiste guère à une analyse approfondie des systèmes linguistiques, qui est cependant loin d'être achevée. Chez Andrea da Barberino, dont la prose n'est pourtant pas ampoulée ni guindée

23. Cf. A. MEILLER, *Le problème du style direct introduit par « que » en ancien français*, «Revue de linguistique romane», xxx (1966), pp. 353-373.

24. Cf. G. A. BRUNELLI, *Cultura e sintassi d'arte nella prosa del « Saintré »*, dans Antoine de La Sale, *quattro studi*, Messina, Peloritana ed., 1962, pp. 19-51.

25. *Ibid.*, p. 29.

26. Cf. S. MARCOTTE, *La coordination des propositions subordonnées en moyen français*, thèse de nouveau doctorat soutenue à Paris IV/Sorbonne le 1er décembre 1995.

comme celle de certains romanciers ou chroniqueurs français (tels les Bourguignons de la même époque), les formes de contamination syntaxique révèlent l'emprise de la voix sur le texte écrit. Elles sanctionnent une réapparition de la voix au milieu d'un système narratif et romanesque géré selon les temporalités d'un manie-ment « en devenir » de la matière.

La coordination se fait par adjonction d'éléments et représente la forme syntaxique que l'auteur préfère parmi d'autres. Il y revient tantôt dans un agencement adroit de sa phrase, tantôt sans annon- ce particulière dans un jeu de ruptures syntaxiques ou de superpo- sitions logiques et formelles. D'une manière générale, sa syntaxe épouse parfaitement un système où la narration avance, au plan linguistique comme à celui – plus ample – de la distribution de la matière, par juxtapositions successives. C'est ce que nous allons voir dans la deuxième partie de ce travail, consacrée à la construc- tion oralisante du roman.²⁷

*

La présence de la voix dans le texte est particulièrement évidente et fonctionnelle, car elle explicite des liens invisibles : ceux qui unis- sent l'auteur à son public de lecteurs. La voix prouve alors la vitali- té du texte écrit et contribue à en assurer idéalement la réception. Bien entendu, il s'agit dans la plupart des cas d'une fiction d'orali-

27. Avant de passer à cette partie, observons un cas de prose rythmique :

- 1 E la mattina montorono tutti a cavallo.
- 2 Montò il romito in il suo magro cavallo in compagnia,
- 3 E presono loro cammino verso Lombardia.
- 4 Passando per la Toscana, giunsono in Lombardia presso a Melano;
- 5 E quando Sansone conobbe il paese ch'era della città di Melano,
- 6 Disse a Fiovo: « Signore... » (L. 1, p. 17).

Ces propositions peuvent être regroupées de façon à faire ressortir des éléments « pro- sodiques » précis. Nous avons deux couples de propositions dont les deux premières (1, 3 et même 5) commencent par *e*. Elles se terminent par un mot qui est repris vers le milieu de chacune des propositions suivantes, en assurant une sorte de rime interne (2 et 4 : *cavallo* pour le couple des propositions 1/2 et *Lombardia* pour 3/4) : en outre, dans les reprises (2 et 4), chaque proposition continue dans une sorte de prolongement de la phrase qui « rime » à son tour avec la proposition suivante (2/3 *compagnia/Lombardia*, et 4/5 *Melano/Melano*).

Peut-on voir dans ces formes de syntaxe rythmique une permanence d'oralité pour un texte destiné à être lu en public, voire déclamé ? Ou bien s'agit-il de la reconstruction savante d'un effet vocal ?

té, du moins pour tout ce qui relève des choix délibérés d'Andrea au plan des options pratiquées (styles directs, interventions dans le texte à la première personne etc. Tout cela fait partie de l'arsenal rhétorique d'Andrea écrivain).

Mais l'oralité est aussi « autour » de l'auteur, donc autour du ro- man : elle est dans les places, lors des foires, orientant la pratique narrative ; forcément on en retrouve des échos dans son œuvre, par-delà sa tentative même de construire rigoureusement le récit.

2. *I REALI*, « PRODUIT » DE LA VOIX

On peut essayer de cerner le système rhétorique mis en place par Andrea en recherchant non seulement des traces d'oralité dans le texte, mais aussi des marques dans la construction même du récit qui permettent de le considérer comme l'expression de sa voix.

La notion d'oralité est donc à mettre en rapport, dans une ac- ception plus large du mot, avec celle de *temporalité* narrative. Ces traces sont à voir probablement dans le manque d'organisation préalable du roman et dans tout ce qui nous montre le travail d'un texte en devenir, presque débité en « temps réel », où la pensée ad- hère à l'écriture.

L'auteur construit *I Realì* dans le respect d'un certain nombre de règles apparemment élémentaires, ces règles de production du tex- te faisant en quelque sorte partie d'une rhétorique narrative autre, parcourue par les temporalités de sa réception. Autrement dit : An- drea, qui connaît son auditoire, distribue la matière et organise son discours de façon à ne pas décevoir l'horizon d'attente du public. Son texte, destiné à la lecture, doit également être « dit » et tient compte de certaines exigences performanciennes.

D'autre part, la tentative de structurer le texte révèle sa courte haleine dans le maniement en temps réel de la matière : tout cela se traduit par des fluctuations, des ondoiements narratifs et formels, des dilatations et densifications des repérages temporels dans l'his- toire ; par l'absence d'un plan, des contradictions, des oublis etc.

2. 1. Structures et techniques du système narratif

L'action se déroule dans une suite ininterrompue d'événements qui confère une sorte de fluidité au *continuum* narratif. Le sentiment de

cette fluidité, qui est aussi uniformité du texte, prime alors et s'impose chez le lecteur malgré l'effet de variété et de foisonnement que l'auteur voudrait produire.

En effet, avec Andrea nous nous trouvons en présence d'une série de juxtapositions, d'accumulations et d'énumérations qui reproduisent à différents niveaux – entre autres à celui de la distribution matérielle du livre et de son histoire – la façon dont il organise sa phrase. La macrostructure du récit ne va pas sans rappeler ses microstructures (linguistiques) : nous avons là une tendance, voire – presque – une catégorie de son esprit : celle qui l'amène à coordonner entre eux tous les éléments du système.

Juxtapositions, accumulations et énumérations sont les moyens narratifs déployés pour les descriptions, et non seulement.

Nous avons des juxtaposition de batailles : le livre premier nous plonge d'entrée de jeu dans une atmosphère guerrière, comme si Andrea devait tout de suite donner la mesure de son *tempo* narratif : après avoir idéalement posé le décor d'une histoire dont les protagonistes descendent de l'empereur Constantin (nous sommes au IV^e siècle ap. J.-C.) et après la conversion de celui-ci, il est question de la fuite de Fiovo qui a tué Saleone pour des raisons d'honneur. Dès lors, commence la série d'aventures, d'abord personnelles, mais qui se confondent ensuite avec celles des populations chrétiennes se convertissant à mesure qu'avance la conquête de Fiovo. Le passage à travers la Péninsule est l'occasion d'exploits, où des villes comme Milan sont prises (Artilla, gouverneur de la ville, accepte le baptême et prend le nom de Durante). L'arrivée à Provins, lors d'une guerre entre le roi de la ville, Nerino, et le duc de Sansogna (de Saxe), est l'occasion de nouveaux combats. Suivra une guerre contre le dernier roi de France d'origine «troyenne», Fiorenzo, et Fiovo deviendra roi de France, inaugurant ainsi la lignée romaine et chrétienne qui aboutira à Charlemagne.

Après cette conquête, Andrea enchaîne avec les guerres contre des populations européennes plus ou moins fantaisistes (ceux de «Dardenna», les Ardennes, mais aussi les «Storlicchi», i «Buemmi» etc., dont les religions païennes se confondent. Leurs dieux : Bal, Balain, Apollino, etc.). Ensuite, on revient à Rome : les pressions des sarrasins sont l'occasion d'une réconciliation entre Fiovo et son père, Constantin. La deuxième partie du livre premier est consacrée

à de nouvelles guerres, en Italie et en Afrique, entre les chrétiens et Danebruno, sultan de Babylone qui organise les populations musulmanes. Mais l'amour fait son irruption dans l'histoire.

L'auteur, avant de passer à la première histoire d'amour (entre Riccieri et Fegra Albana, la fille du roi de Tunis, ville qui se rebelle à Danebruno et bénéficie de l'aide de Riccieri, premier paladin de France), nous plonge donc dans une suite de guerres qu'il juxtapose, presque, en les accumulant dans une suite linéaire.

La description des batailles est le grand *topos* du roman, le moment fort qui revient comme un *leit motiv* et qui devait plaire au public : les batailles donnent l'occasion à l'auteur de décrire les camps qui s'opposent, d'indiquer de façon très rigoureuse la répartition des armées en rangs. Il nous dit le nom de ceux qui commandent les rangs, le nombre des chevaliers dont chaque rang se compose (toujours quelques milliers de chevaliers), l'ordre des mouvements impartis par celui qui organise la bataille : qui doit avancer en premier ou se lancer dans la mêlée ; qui doit rester pour surveiller les bannières, le tout étant concerté comme une espèce de menuet se répétant à chaque fois avec peu de variantes, lesquelles ne modifient pas la structure logique de la bataille, ni l'ordonnancement des milices.

La juxtaposition des batailles va de pair avec les autres aspects de la technique descriptive et narrative d'Andrea, l'*accumulation* et l'*énumération*.

L'auteur accumule les noms de tous les personnages,²⁸ même secondaires, qui reviennent dans les batailles en se distinguant soit par leur participation aux grands mouvements d'ensemble, soit par des actions ponctuelles et initiatives personnelles profitant du désordre de la mêlée, mais toujours sur un fond de guerre générale. A la fin, Andrea n'hésite pas à rappeler le nombre des morts pour chaque camp (l. 1, chap. XLII, p. 88) et le traitement éventuellement réservé à tel ou tel héros qui se serait distingué dans l'action.²⁹

Juxtapositions, accumulations et énumérations ressortissent à la même logique que les autres aspects «techniques» du système romanesque d'Andrea. Il y a répétition des modèles et des modules

28. Voir la liste des rois sarrasins, l. 1, partie 2.

29. Ainsi par exemple aux chapitres LIV et LV, p. 114-117 ou bien LVII, p. 121 (énumération des morts, p. 88).

narratifs, fondée sur les accumulations évoquées, etc.; répétition aussi des thèmes et des motifs qui structurent le récit.³⁰

On apprécie le jeu des répétitions au niveau des motifs, qui sont assez nombreux et variés, revenant d'un bout à l'autre du roman pour suggérer le côté cyclique de l'histoire. On peut citer le motif de la femme combattante: Brandoria (la première Brandoria), fille du duc de Sansogna qui devient la femme de Fiovo. Elle intervient dans la guerre contre le roi de France Fiorenzo et disparaît, une fois sa fonction terminée, sans qu'on nous dise ce qu'elle devient. Ce motif réapparaît au livre 2: la mère de Fioravante, Biancadora, intervient en faveur de son fils lorsque le père, le roi Fiorello, l'éloigne du royaume; elle se lance également dans la mêlée et se bat pour la libération de Fioravante, prisonnier à Monfalcone («La reina volle andare con loro, e andò armata con l'arme del re Fiorello, e faceva maravigliare ogni persona»; l. 2, chap. xl, p. 260).

Le motif du changement de nom est fonctionnel sur le plan narratif: on change de nom après une conversion: ainsi, Gostanzo dit Fiordimonte qui devient Fiovo (après son baptême). Artilla de Milan devient Durante; l'ermite, à qui l'ange confie le drapeau Oro e Fiamma et qui ne dit pas son nom au début, le révèle par la suite lorsque son personnage prend plus d'importance dans l'histoire: il se nomme Sansone. Certains changements de nom sont au contraire des formes de déguisement: ainsi Fioravante qui devient Guerrino à partir du moment où il fuit son père, tandis que Riccieri, qui le rejoint, se fait appeler Buonservo.

Le déguisement est lui aussi un motif présent dans l'œuvre: c'est le cas de Drusolina, que sa mère ne reconnaît pas lorsqu'elle revient à Balda voir son père (elle a même changé de nom et se fait appeler Rosana); de Sibilla, qui porte un heaume lorsqu'elle arrive chez le châtelain du mont d'Arbino (L. 3, chap. vi, p. 305); du roi de Fris, Adrimans, le père de Feliziana, qui peut ainsi approcher Bovetto pour le tuer (L. 3, chap. xxiv, p. 346) et ainsi de suite: au livre 4, le jeune Buovo d'Antona, suivant le conseil d'une cham-

30. Il est bon de distinguer au préalable les thèmes des motifs, le thème étant un aspect essentiel de l'œuvre, comme par ex. la guerre ou l'amour, ou même la croisade. Le motif est plutôt un sous-thème, dont l'aspect fonctionnel apparaît au niveau des détails, tout en étant lié au jeu des situations particulières: le motif du déguisement, du changement de nom, de la femme combattante, voire le motif de la trahison etc.

brière, se déguise pour échapper à la tentative d'empoisonnement mise en œuvre par sa mère: «era tutto imbrattato, e così le calze, e aveva tolto il vestimento a rovescio, e pareva uno cotale pazzellone» (chap. vi, p. 362).

Certains motifs se répètent au fil de l'histoire; ils ont partie liée avec la construction modulaire du récit: la proposition de baptême, courtoisement refusée par le noble sarrasin Molione, tué dans le plus grand respect par Riccieri (L. 1, chap. lxxiii, p. 167), revient dans la bouche de Gisberto qui propose à un châtelain de se baptiser: mais celui-ci répondant moins élégamment («Fi' di cane, etc.»), est tué avec hargne (L. 3, chap. ix, p. 314). Autour du motif s'organise un moment épisodique de l'histoire. Ainsi pour celui de la trahison: Sanguino, à l'instigation de sa femme Soriana, fille de Fiorenzo, essaie de tuer son cousin Fiovo.

La trahison va de pair avec l'instigation: au livre 4, Brandoria (la deuxième Brandoria), femme de Guido d'Antona, essaie de convaincre Duodo di Maganza (de la lignée de Soriana, qui est à l'origine de la maison des traîtres de Maganza) de tuer son mari, qui est vieux, et de prendre la ville d'Antona. Le motif de la trahison est associé dans les exemples précédant celui de la perfidie féminine, mais il se décline aussi dans la verticalité du rapport de père à fils: Lione et Lionello, fils de Fiore de Dardenna, se révoltent contre leur père; de la même manière – le motif est donc répété plus loin – Arcadio et Riccardino, descendants de Durante de Milan, se révoltent contre leur père Alfideo, et même se convertissent à la foi des faux dieux (p. 315).³¹

Les motifs reviennent régulièrement: efficaces sur le plan narratif, ils ponctuent et scandent le récit où apparaît toute une foule de personnages secondaires: la fille de l'hôte (qui aime Fioravante, p. 236) ou celle du châtelain (qui aime Gisberto, p. 307); le bouffon, le *briccone* qu'on rencontre le long du chemin, etc. Ces personnages réapparaissent – il y a plusieurs filles d'hôtes ou de châtelains et plus d'un bouffon dans le roman –, si bien qu'ils deviennent de

31. Autres motifs: Fuite du château, de la ville ou d'une situation dangereuse: Fioravante fuit de sa prison aidé par Drusolina; Gisberto aidé par Sibilla, puis par la fille du châtelain; Buovo d'Antona aidé par sa chambrière. Le héros fuit son père: Fiovo fuit Constantin; Fioravante est éloigné par le roi Fiorello etc. Envoi d'une lettre: Feliziana à Bovetto par son maître de harpe, p. 332; Fegra à Riccieri, etc.

véritables motifs: le motif du bouffon, etc. Ces personnages en particulier contribuent à la libération des héros lorsqu'ils sont en danger (ainsi Fioravante à Monfalcone, où il reçoit une lettre de sa mère remise par un bouffon au moyen d'une flèche lors du siège de la ville; l. 2, chap. xxxix); ils transmettent des renseignements en se déplaçant d'une cour à l'autre, comme celui qui communique à Drusiana que Buovo, son amant, est encore vivant (L. 4, chap. lvii, p. 469-470), etc.³²

Dans le roman, on assiste non seulement à la répétition des motifs, mais aussi à la répétition de situations pour un même personnage: à deux reprises, Balante ne consent pas à ce que sa fille Drusolina aille voir le vieux Danebruno (p. 280; la deuxième fois il ne la reconnaît même pas, car elle s'est présentée sous le semblant de Rosana): cela provoque le courroux du sultan et déclenche des guerres entre des populations païennes. D'autres situations analogues reviennent: l'entrée dans la ville assiégée: Fiovo entre dans Provins (L. 1, chap. xiii, p. 22), tandis que Gisberto entre dans Augusta (L. 3, chap. iv, p. 301); dans les deux cas, ces héros ont été refusés par le camp de ceux qui mettent le siège.

Bref, la répétition provoque l'habitude chez le lecteur, qui se trouve conforté dans son impression de connaître déjà, de «savoir» déjà; cela lui donne le sentiment d'une certaine familiarité avec l'histoire. Ces répétitions se font l'écho du mythe naissant à propos de personnages dont les exploits retiennent toute l'attention du public, ou alors elles contribuent à la définition de quelques types d'humanité (par ex.: le marchand Chimento, qui achète le jeune Gisberto). On retrouve là un élément qui caractérise le fonctionnement même des chansons de geste, dont le mécanisme, fondé sur la répétition de schèmes et de motifs, rappelle des origines qui baignent dans un climat d'oralité.

Variations: la récurrence des motifs donne lieu à un jeu de variations et d'adaptations qui les module en fonction des divers contextes. Les situations « inverses » ou *speculari* permettent de lire les idées que l'auteur fait passer à propos de certains personnages. Par exemple, on a vu les différentes réactions que peuvent avoir des non-chrétiens face à une proposition de baptême: une réaction

32. Voir aussi la référence aux bouffons, p. 354 : Duodo a su par de nombreux bouffons que Brandoria n'aime pas Guido d'Antona, son vieux mari.

plus noble, chez Molione, et une moins noble, celle du châtelain d'Arbino. Or, par cette modulation du motif et de la réaction des personnages, Andrea parvient à esquisser une image nuancée de ceux-ci, se soustrayant à toute généralisation abusive: en effet, les sarrasins ne sont pas tous des «porci saraini», tandis que les bourgeois ne sont pas forcément des êtres positifs comme le marchand Chimento.

Les situations inverses permettent des comparaisons qui font apparaître certains aspects des différents caractères, en fonction de la diversité des réactions dans des situations topiques: on peut songer à Balante de Balda, qui ne punit pas sa fille Drusolina, sarrasine convertie, pour avoir refusé le fils de Danebruno provoquant ainsi une guerre (L. 2, chap. xxviii, p. 232), tandis que la mère de Riccieri manifeste son ressentiment vis-à-vis de son fils, lorsqu'il refuse la fille de Salardo de Bretagne (L. 2, chap. xli, p. 263-264). Elle appelle Drusolina «puttana saraina» (p. 265). Ce jeu de modulations est fonctionnel sur la plan performantiel et même psychologique de l'histoire.

Récurrences et variations sont là pour suggérer des catégories conceptuelles ressortissant aux images de l'autre ou aux idéologies de l'œuvre: la femme, l'amour par rapport à la foi, etc. On s'aperçoit que, malgré tout, les idées d'Andrea sont assez nuancées: par ex., la question de l'amour recoupe celle de la foi de manière différente selon que ce problème touche les hommes ou les femmes: la trahison, allant de pair avec la conversion, a lieu par amour chez les femmes qui adoptent la foi chrétienne: Drusolina aide Fioravante contre son père, tandis que Feliziana aide Bovetto contre le sien (le roi Adramans). Leur trahison n'a pas de connotation négative. Les conversions «inverses», chez les hommes qui abandonnent la foi chrétienne, sont beaucoup plus graves (Sanguino, Lione/Lionello, Arcadio/Riccardino...). L'homme peut se battre en faveur de sa femme avant même qu'elle ne soit convertie. On a alors des guerres (Riccieri intervenant en faveur de Fegra, aide des musulmans contre d'autres musulmans; Fioravante aide Balante contre des musulmans); on a aussi des tournois (Bovetto se bat pour Feliziana, p. 333-335), etc.

On voit donc que l'homme chrétien ne peut changer de camp, mais peut aimer et aider, sous certaines conditions, une sarrasine

convertie. Le héros sarrasin, de son côté, n'est pas forcément un être négatif (Molione); le plus souvent il se convertit (Durante de Milan, Folicardo de Vérone, etc.); la femme sarrasine peut se convertir par amour, mais elle peut aussi amener l'homme à trahir, comme le fait Soriana (la femme de Sanguino) ou Brandoria, qui demande l'intervention de Duodo contre son mari. De même, ce qui est très intéressant à remarquer, la femme chrétienne n'est pas forcément un être positif: que l'on songe à Biancadora, mère de Fioravante, prête à sacrifier ses fils à cause de la haine qu'elle ressent pour Drusolina... Et même la méchante Brandoria est chrétienne.

Derrière l'aspect répétitif du roman il est possible de lire, à travers le jeu des variations subtiles des motifs et des situations, des idées plus nuancées concernant, justement, les images de l'autre: notamment en ce qui concerne le sarrasin, donc l'ennemi, et la femme... personnages plus complexes que leurs images véhiculées par la tradition. Bien entendu, l'homme reste au centre de ce système idéologique et son image n'est pas remise en question par un auteur qui veut remporter l'adhésion populaire du public.

La présence des variations dans un système fondé sur les répétitions prouve la tentative de *littériser* l'ensemble. L'auteur fait passer des positions plus personnelles sur le plan idéologique et tente de moduler la structure du système. Cependant, les variations se font une fois de plus par juxtaposition ou par simple adjonction: les changements de discours présentent alors une allure incidente et renvoient toujours à une organisation en temps réel du récit, qui avance de façon linéaire. A la limite, l'auteur jongle avec des structures données, tel un canevas.

2. 2. *Traces d'une organisation en temps réel du discours*

On discerne ces traces dans le manque d'organisation préalable du roman. Andrea a des idées «politiques» qu'il est possible de mesurer, et une notion de ce que doit être la construction du récit. Cependant, il n'agence pas toujours son discours de façon extrêmement rigoureuse. Qui plus est, le roman est parsemé de contradictions et d'oublis, révélant des intérêts et des attentions qui se modifient au fil du texte, où le système des repérages spatio-temporels reste flou.

Dilatations et densifications temporelles: l'action se déroule sans qu'il y ait de rapport véritable entre celle-ci et le fond historique évoqué: tout commence à l'époque de Constantin, dans la première moitié du IV^e siècle ap. J.-C.

Les événements historiques et les mythes cités apparaissent en quelque sorte retrodatés: à l'époque de Constantin le roi Arthur aurait déjà vécu et pris la Bretagne. Le mythe des origines troyennes de la maison régnante de France remonterait au IV^e siècle. Par contre, le personnage historique d'Attila fait une apparition fugace après 438. L'ermite Dionigi (saint Denis) passe par la région de Dardenna, les Ardennes, avant la fin du IV^e s. et l'*agnolo* lui annonce qu'il se battra contre les sarrasins. Les papes cités ne correspondent pas toujours à ceux qui étaient actifs aux dates indiquées, etc.: Andrea situe les événements sur un fond d'histoire et se pique de connaissances qu'en fait il maîtrise très mal. Mais son but n'est pas la vérité historique.

La lecture du roman laisse une même impression de vague temporel car le temps y avance de façon linéaire, par adjonction d'événements qui présentent une même uniformité et densité narrative: «Come, *passati quattro mesi* che l'assedio era stato a Londra, Bovetto ragunò quanta gente poté» (L. 3, rubrique du chap. xxiii, p. 342). «Ritornato Gisberto nel suo regno, e tutti i baroni tornarono ai loro paesi. E *riposato Gisberto cinque anni*, si cominciò in Lombardia una guerra di grande pericolo pe' cristiani» (*ibid.*, chap. x, p. 314). «*Passati i tre giorni* che Bovetto giunse in Fris, fu ordinato il torniamento...» (*ibid.*, chap. xviii, p. 333).

Andrea donne des références pour le temps qui s'écoule. Ailleurs il ménage des plages temporelles, comme la «*triegua di tre mesi*» entre sarrasins et chrétiens (L. 1, chap. xlii, p. 88): trêve que Riccieri ne respecte pas car il se rend à Tunis pour aider Fegra Albana, qui lui a communiqué son amour au moyen d'une lettre. Et même lorsque l'auteur fournit des références qui permettraient de mesurer le temps par simple addition des indications données, le *tempo* narratif scandé par les événements en altère la perception exacte.

Donnons ici une schématisation du livre 3, qui est assez court: l'action débute en l'an 438 (l'une des rares dates données, p. 296). Ottaviano del Leone essaie de recouvrer la dot de sa femme en Egypte. Trois ans après naît son fils Bovetto (p. 298). Ottaviano

meurt empoisonné car sa femme lui a donné ce qu'elle croyait être un philtre d'amour mais qui ne l'était pas : il avait été préparé par une servante. 18 ans après (p. 298), Bovetto est assiégé dans Jérusalem. En même temps Gisberto devient lépreux. 7 ans après Gisberto guérit. L'épisode de Sibilla dure «quelques années». Puis le siège de Séville dure 4 mois. Après quoi Sibilla et Gisberto parviennent à se sauver. 5 ans après c'est la guerre de Lombardie, dont on ne connaît pas la durée (p. 314). Gisberto meurt à cause d'une flèche empoisonnée (p. 324). Naissance de Guido, fils de Bovetto (p. 326). Fondation de la ville d'Antona (p. 330). 16 ans après la naissance de Guido (p. 331), on veut marier Feliziana, qui envoie une lettre à Bovetto (sa femme Alibranda/Librantona est morte). L'épisode de l'amour de Feliziana pour Bovetto et de leur fuite (baptême de Feliziana, puis mariage et donc bonheur) avec la guerre entre Bovetto et Adrimans, dure quelques mois. Puis nous avons la mort de Bovetto, tué par Adrimans, qui s'est déguisé...

A la fin du livre, si l'on additionne les données temporelles, on est vers le début du VI^e siècle. Mais entre temps, sans que l'histoire s'y soit attardée, Gisberto a eu un fils, Micael, et Micael a eu Constantin roi de France, dit «l'agnolo» (il devient empereur de Rome), et celui-ci Pipino, père de Charlemagne. L'auteur accélère donc le débit des événements qui ne retiennent pas son attention et Pipino, personnage du VIII^e siècle, fait son apparition en même temps que Guido, qui est jeune vers la fin du V^e siècle.

En fait, la quantité de narration et d'événements racontés n'est pas un indice de la durée temporelle dans l'histoire, car l'auteur abrège les parties qui ne l'intéressent pas et s'attarde sur certains personnages plutôt que sur d'autres. La narration est linéaire (elle avance par adjonctions) et tend à uniformiser les différentes parties par son rythme, en sorte qu'on assiste à des superpositions d'événements assez fantaisistes. Il y a, donc, plutôt un temps de la narration qu'un temps dans l'histoire, ce dernier étant très vague («l'altro giorno», «tre mesi dopo» etc.).

Modifications d'intérêts au fil du texte: les différentes dilatations et densifications temporelles se font en fonction d'intérêts changeant au fil du texte, vis-à-vis de tel ou tel personnage.

Certains personnages agissent et vivent dans l'histoire plus longtemps que d'autres: ils ont une vie «fictionnelle» plus longue.

D'aucuns nous sont présentés dans une suite narrative unique, comme Fioravante à qui est dédié un livre entier, ou même Buovo d'Antona; d'autres disparaissent et réapparaissent en fonction de l'histoire, se voyant consacrer des tranches de narration de longueur inégale. Il s'agit toujours de personnages importants, bien que n'appartenant pas forcément à la descendance des «reali di Francia».

Danebruno, le sultan de Babylone, apparaît au livre premier. Il se bat contre les chrétiens, mais aussi contre les Tunisiens (aidés par Riccieri, au livre I) et contre Balante (aidé par Fioravante au livre II); il est tué par Ottaviano au livre III alors qu'il a plus de 150 ans (serait-il donc né à la fin du III^e siècle?). Balante apparaît au livre I et se bat contre tous les descendants de Constantin (Fiovo, Fiorello, qui sont tous vivants au même moment), jusqu'à Fioravante, mais à la fin il se convertit. Riccieri, fils de Giambarone (précepteur de Fiovo) apparaît dans la seconde partie du livre I. Il y a l'épisode africain de Fegra Albana. Riccieri a le même âge que Fiorello, mais l'auteur lui consacre plus de pages qu'à celui-ci. Il aide fidèlement Fioravante pendant tout le livre II, où il semble être aussi important que lui. Il est libéré avec Fioravante par Drusolina. Il aide ensuite, toujours aux côtés de Fioravante, Balante contre Danebruno (la guerre est due au refus de Drusolina, qui ne veut pas du fils du sultan). Riccieri reparait encore au livre III à la demande de Gisberto, lépreux, qui lui confie l'éducation de son fils Micael; puis il intervient dans une guerre et finalement disparaît sans que l'on sache ce qu'il devient. Un autre livre consacré en son entier à un personnage principal est le I. 4, *Buovo d'Antona*. Il en va de même pour le dernier livre de *I Reali*, *Il Mainetto*.

On peut dire que ces livres sont différemment structurés et qu'ils présentent un intérêt inégal. Les livres III et V paraissent des transitions entre les livres «monographiques» (*Fioravante*, *Buovo*, *Mainetto*). D'ailleurs, les stridences temporelles évoquées plus haut apparaissent surtout dans les livres de «transition», où l'auteur abrège de façon à superposer des générations, voire des époques légèrement différentes. Il montre donc la difficulté qu'il a à gérer en parallèle des tranches d'histoire.

D'autres personnages «vivent» moins longtemps dans l'histoire et, donc, dans l'attention de l'auteur: ce sont les personnages se-

conclaves. Nous avons les chevaliers, à peine nommés et qui évoluent lors des batailles. Ils sont prétexte à des énumérations et descriptions d'exploits, et reviennent lors des énumérations des morts. À côté de ceux-ci, nous trouvons les bourgeois, personnages secondaires beaucoup plus importants, qui font souvent l'objet d'épisodes très fonctionnels sur le plan psychologique et de l'action... (marchands, hôtes, châtelains, chambrières, filles)...

On peut remarquer que tous les descendants de Constantin n'intéressent pas l'auteur au même degré. Fiovo est un personnage important dans la première partie du livre I, étant l'acteur d'une première diffusion du christianisme en Europe. Mais dans la deuxième partie, Riccieri prend le dessus de la narration (et il n'est pas de la famille de Constantin). Fiorello agit peu car à son époque Riccieri s'adonne à plus d'exploits que lui. Fioravante se voit consacrer un livre entier, mais son importance est concurrencée par celle de Riccieri. Gisberto roi de France agit relativement peu: l'auteur s'intéresse, là aussi, plutôt à son frère Ottaviano et à sa descendance. En effet Buovo, à qui un livre est dédié, descend d'Ottaviano (-> Bovetto -> Guido -> Buovo); après Gisberto, l'auteur passe sur l'histoire de Micael et de Constantin, le roi «agnolo», pour arriver à nommer Pipino. En fait, jusqu'à Charlemagne (fils de Pipino, dont l'histoire fait l'objet du livre VI), Andrea s'intéresse à la *branche cadette* issue de Fioravante, qui est toute la lignée d'Ottaviano. Buovo qui fera les frais de la trahison de sa mère, Biancadora, fuit d'aventure en aventure. Il rencontre Drusiana, fille du roi Erminione et médite la vengeance contre la famille de Maganza et ses descendants. Dans l'histoire rentrent les fils de Buovo: Sinisbaldo, Guido et le roi Guglielmo (celui-ci n'aura pas d'enfants). Au livre V, livre de «transition», il est question de la vengeance de la mort de Buovo par ses trois fils. Finalement on revient à la lignée principale avec *Il Mainetto* (L. VI).

Andrea da Barberino poursuit la construction d'une vaste fresque, mais il avance dans son histoire en tâtonnant en peu et de façon linéaire, presque monodirectionnelle. Cela, bien qu'il s'intéresse à de nombreux aspects secondaires: personnages secondaires, lignée secondaire. Il faut voir, là, sa tentative d'épuiser la totalité de l'histoire, dont il voudrait rendre jusqu'au moindre détail selon une logique propre à la narration généalogique et cyclique.

Malgré son désir d'exhaustivité, Andrea «avance» selon la technique d'une gestion simple du récit. Les aspects cycliques et généalogiques peuvent en effet être abordés dans une perspective atemporelle, qui est au fond très pertinente pour son propos «mythifiant».

Dès lors, rien de choquant à ce que l'intérêt d'Andrea vis-à-vis des personnages se modifie au fil de son écriture. Il n'a pas organisé son discours de façon préliminaire, et il traite des sujets en fonction de ses sources et de l'intérêt que telle ou telle histoire revêt aux yeux du public.

On peut considérer comme des traces d'un manque d'organisation préalable du discours tout ce qui prouve les intermittences de l'écriture: par exemple l'absence d'un plan précis. L'histoire avance par juxtaposition de livres de longueur inégale et qui manifestent des déséquilibres entre leurs parties (tout cela est fonction d'intérêts divers, narratifs et non); des contradictions internes (Florinda, femme de Fiore de Dardenna, est d'abord présentée comme étant la petite-fille de Misperio, donc la nièce de Balante, mais devient ensuite la fille de Misperio et la sœur de Balante); des oublis: noms donnés après coup à des personnages qui ont déjà agi (Angaria, femme de Ottaviano); rappels hâtifs de données manquantes au niveau logique de l'histoire: Salardo de Bretagne a vécu longtemps et s'est couvert de gloire, mais à un certain moment on ne parle plus de lui et, finalement, on annonce sa mort dans une phrase incidente (p. 308); descriptions tardives (Danebruno, finalement décrit à l'âge de 150 ans); personnages qui disparaissent tout simplement sans qu'on nous dise ce qu'ils deviennent (Sibilla, mais aussi Riccieri!).

Tous ces aspects révèlent des modifications d'intérêt au fil du texte, et renvoient aux temporalités d'une écriture en devenir selon la logique intemporelle de la cyclicité.

2. 3. *Le fait que le récit s'organise presque sous les yeux du lecteur est lourd de conséquences au plan de sa structure narrative*

Andrea essaie d'agencer son récit: il y introduit des annonces ou anticipations et des résumés. Annonces: il y en a peu, mis à part les rubriques (ex: on anticipe que Balante sera baptisé); certaines annonces relèvent du métadiscours de l'auteur et, de ce fait, elles sont à mettre sur le même plan que les rubriques:

26) e poi ch'ebbe passati e' sessanta anni [Guido d'Antona], tolse per moglie la figliuola del re Ottone di Guascogna, re di Bordeus, la quale aveva nome Brandoria, ed era sì giovinetta e bella, che a lui non si confaceva, tanto era antico, ma tolsela per avere figliuoli. *E quella fu la sua morte e disfazione di lui e di molti altri suoi amici, come racconta il seguente libro di Buovo* (L. 3, chap. xxvii, p. 350).

Nous rencontrons davantage de résumés: ils permettent de faire le point, de rappeler des faits tout en donnant la mesure de l'objectivité d'un personnage, lorsque celui-ci résume (on remarque alors la présence de sa voix dans une intervention en style direct); ailleurs, c'est l'auteur qui résume; ces résumés sont généralement fonctionnels sur le plan narratif: nous avons vu des exemples dans la partie sur le discours rapporté.

Malgré cette tentative de «littériser» l'ensemble, l'action avance sans être prévisible: nous ne pouvons deviner quelle sera l'importance d'un personnage dès son apparition: soit il n'est pas caractérisé (Balante), soit il est peu caractérisé (nous avons alors des lieux communs au niveau des images de l'autre: le sarrasin «porco saraino»; les Turcs font plus de bruits qu'ils n'accomplissent d'actions; les Tartares mangent la viande crue comme les chiens; les Anglais sont très grands et adorent les étoiles et la lune; les Ethiopiens aboient comme des chiens etc.), soit il l'est par son action, ou bien en fonction de l'importance qu'il prend à un moment donné dans l'histoire (-> modification d'intérêts au fil du texte).

L'action n'est pas prévisible, ou alors le texte ménage de faibles horizons d'attente, limités à un court terme: dans ce cas, Andrea parvient finalement à maîtriser l'ensemble d'un épisode bref; il le tient et en quelque sorte l'organise (par ex. les épisodes secondaires). Les changements de discours se font alors par digression, ce moyen permettant entre autres la gestion de deux récits dans une sorte de va-et-vient, selon la technique d'un entrelacement simple. Ainsi lors du passage de l'histoire de Drusolina et de l'un de ses deux fils, porté par un lion, à l'histoire de l'autre fils, enlevé par un larron (à la fin du chap. XLIV, un larron enlève un des deux fils de Drusolina, tandis qu'un lion emporte l'autre).³³

Or les unités narratives qui découlent de cette technique de la di-

33. Un exemple de structuration bipartite de l'histoire apparaît au L. II, chap. xxxv.

gression peuvent s'organiser en tant qu'épisodes secondaires (mais il y en a peu), comme des nouvelles. Ainsi dans l'épisode du bouffon, l. II, chap. xxxix, ou encore au chap. xxvi. Dans ces épisodes, on observe la présence des marques narratives propres au genre de la nouvelle, et même sur le plan syntaxique la phrase apparaît mieux agencée, avec moins de parataxe.

Bien que le plus souvent l'action ne soit pas prévisible, cet aspect n'est pas exploité en direction de la surprise, ce qui serait le propre de la nouvelle³⁴ ou de la narration romanesque: c'est que le public d'Andrea ne veut pas être «surpris», mais conforté dans la récurrence de situations connues.

CONCLUSION

Avec *I Realì di Francia*, nous avons affaire à un texte qui dévoile certains trucages d'une écriture populaire, encore influencée par le contexte oral où elle a vu le jour. Révélateur d'une certaine façon de concevoir la consommation du produit artistique, le roman essaie de se donner des lettres de noblesse à travers la transposition d'une matière qui enflammait l'imagination populaire.

Le texte est efflorescent, produit dans le respect de peu de règles de base: accumulations, adjonctions successives, répétitions avec peu de variantes, digressions au niveau du récit principal, entrelacement simple [digression: a) récit 1 -> récit 2 -> retour au récit 1 -> retour au récit 2; b) parenthèse-épisode secondaire].

Le côté imprévisible de l'histoire n'est pas mis au service d'une poétique de la surprise. Le texte ménage un horizon d'attente limité car le lecteur, peu curieux, ne veut pas être choqué. Il n'aime pas qu'un effet de surprise dépasse ses faibles attentes: à la limite, la nouveauté apparaît pour lui dans la variation des mêmes thèmes et motifs.

Ce texte, efflorescent et cyclique, pourrait continuer à l'infini dans la manipulation d'un même canevas. La narration semble être, pour l'auteur, une exigence primaire qui se satisfait d'une écoute primaire: avec Andrea, écrivain prolixe, la «narrativité» pa-

34. Sur la poétique de la nouvelle comme «genre», on peut consulter le livre de R. DUBUIS, *Les «Cent Nouvelles nouvelles» et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Grenoble, P.U.G., 1973.

raît une fin en soi, une activité répétitive modulée dans la gestion d'un nombre restreint de formules et de structures données. Ce manque d'organisation, car il n'y a pas de structuration préalable de la matière, ressortit à la dimension «orale» du roman. Sa simplicité apparente devait satisfaire le gros public auquel Andrea da Barberino s'adressait.

Mesurant l'impact et l'emprise de la parole conteuse sur un auditoire, l'écrivain souhaitait également accéder au statut de savant, de connaisseur des histoires anciennes et fondatrices de la culture de son époque.

- GIANFRANCO TORTORELLI, *Milano prima e dopo: le edizioni della Meridiana dal 1947 al 1956* 357
- DANILO VENERUSO, SIMONETTA POLENGHI, MICHEL OSTENC, *Scuola, educazione etico-civile e costruzione dell'identità nazionale nell'Italia dell'Ottocento. A proposito di due recenti volumi* 385

PARTE II

Lingue e linguaggi

- GLORIA ALPINI, *Re-writing european folk and fairy tales: transformations of our collective imaginary by Angela Carter and Paola Capriolo* 423
- GIUSEPPE BALIRANO, *Modular minds & the holistic approach to language teaching* 457
- DANIELA BOCCANERA, RAMONA BONGELLI, *Le predizioni nel dire quotidiano. Appunti per una fenomenologia del tempo futuro* 471
- RAMONA BONGELLI, *Egocentrismo comunicativo. Quando un parlante vuol dire la sua* 499
- CARLA CANESTRARI, *Un modello linguistico per l'analisi dell'interazione umoristica* 539
- PAOLO IOTTI, *Sono solo canzonette? Come e perché il canto mi fa dire «sono portato per le lingue». Teoria, esperienze, considerazioni* 573
- LUCA PIERDOMINICI, *La Rhétorique de l'oralité dans I Reali di Francia d'Andrea da Barberino* 593
- ILARIA RICCIONI, *I ruoli del confidente nel Counselling amicale: 'contenitore', 'alleato', 'contendente'* 633
- ILARIA RICCIONI, CARLA CANESTRARI, *I tempi del futuro nella comunicazione quotidiana* 687
- MARIA PAOLA SCIALDONE, *Struwwelpeter e Antistruwwelpeter in "Tandem". Appunti per un progetto didattico interculturale nell'apprendimento della lingua tedesca presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Macerata* 707
- SILVIA VECCHI, *Éveil au langage, ou la culture didactologique de la métaréflexion: une notion en question* 719
- ANDRZEJ ZUCZKOWSKI, *Figure logico-modali nell'analisi dei dialoghi quotidiani* 733

Turismo e territorio

GABRIELLA ALMANZA CIOTTI, <i>Trodica e Entogge. Studio di due idronimi per la conoscenza del territorio</i>	751
FRANCESCO ASCENZI, <i>Architettura del paesaggio e questione paesistica</i>	765
EVIO HERMAS ERCOLI, <i>Un salutare errore. Una datazione errata nella prima guida Touring delle Marche</i>	801
ALCEO MARTINI, <i>Il contributo delle grandi teorie sociologiche alla definizione e ai contenuti della sociologia dell'ambiente</i>	825
RICCARDO STRANO, <i>Turismo: sviluppo e innovazione</i>	867